

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В.Н. КАРАЗІНА

На правах рукопису

УДК 811.161.2'37

Лисенко Наталя Олександрівна

МЕТАФОРА І СИМВОЛ У ПОЕТИЧНОМУ ІДІОСТИЛІ
ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Спеціальність 10.02.01– українська мова

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник
кандидат філологічних наук
доцент **Савченко Л.Г.**

Харків - 2003

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. МЕТАФОРА ТА СИМВОЛ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ СПЕЦИФІКИ ІДІОСТИЛЮ	
1.1. Ідіолект - складова частина поетичної міфотворчості	10
1.2. Типи мовних картин світу	13
1.3. Метафора як структурно-семантична категорія	20
1.3.1. Основні концепції метафори	20
1.3.2. Особливості утворення метафор	23
1.3.3. Функції метафор	26
1.4. Символ як структурно-семантична категорія	27
1.4.1. Основні концепції символу	27
1.4.2. Природа символічного. Художній символ і знак	32
1.4.3. Поліфункціональність і сфери застосування символіки.	38
Класифікація символів	
1.4.4. Поняття символу в межах естетики символізму	44
Підсумки	
РОЗДІЛ 2. МЕТАФОРИ І СИМВОЛИ НА ПОЗНАЧЕННЯ «АСТРАЛЬНОЇ» МОДЕЛІ СВІТУ	
2.1. Метафори і символи з компонентами <i>зірка</i> та <i>ніч</i>	48
2.2. Метафори із солярним компонентом	59
2.3. Метафори і символи із компонентом <i>місяць</i>	73
2.4. Метафори і символи з компонентом <i>небо</i>	76
Підсумки	

РОЗДІЛ 3. МЕТАФОРИ І СИМВОЛИ НА ПОЗНАЧЕННЯ «ЗЕМНОЇ» МОДЕЛІ СВІТУ	
3.1. Символіко-метафоричний образ землі	82
3.2. Символіко-метафоричний образ часу	104
3.3. Метафори і символи з компонентом <i>пори року</i>	111
3.4. Метафори на позначення явищ природи	116
3.5. Зооніми, орнітоніми, дендроніми та флоризми у складі метафор та символів	120
Підсумки	
РОЗДІЛ 4. МЕТАФОРИ ТА СИМВОЛИ НА ПОЗНАЧЕННЯ МЕНТАЛЬНОЇ СФЕРИ	
4.1. Символіко-метафоричний образ людини	129
4.2. Символіко-метафоричний образ життя	134
4.3. Метафори і символи із компонентами <i>душа і серце</i>	137
4.4. Метафори і символи із компонентами <i>думка (дума), туга, жаль, самота, мрія, надія</i>	148
4.5. Метафори і символи із компонентом <i>слово (logos)</i>	155
Підсумки	
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	167
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	188

ВСТУП

Дослідження ідіостилів, їх розвитку, характеристика мовновиражальних засобів належать до актуальних питань сучасної лінгвостилістики.

Художні твори є дзеркалом, у якому відбиваються процеси, характерні для певного етапу розвитку літературної мови. Саме тому опис ідіостилів – необхідна складова загального дослідження історії національної художньої мови. Традицію опису окремих ідіостилів у лінгвістиці сформували В.Ващенко, В.Виноградов, І.Білодід, В.Григор'єв. На сьогодні серед вітчизняних мовознавців мову і стиль окремого автора вивчають К.Голобородько, Л.Дударенко, І.Зінченко, Н.Князев, Т.Коляда, Є.Концевич, Л.Краснова, О.Муромцева, Л.Пустовіт, О.Семенюк, Л.Ставицька, Н.Сологуб, Л.Савченко, О.Таран та ін.

Безперечно, аналіз ідіостилю митця повинен рухатися у трьох напрямках: перший – визначення стильової домінанти (константних стилетворчих рис), особливостей поетики, закономірності побудови художнього тексту; другий – дослідження співвідношення між індивідуальним стилем автора і нормами загальнонародної мови, третій – вивчення ідіостилю митця у контексті відповідного літературного напрямку. Кожен митець свідомо чи несвідомо орієнтується на певний мовний канон, художню та стильову норми.

Особливості поетики представників окремої літературної течії досліджують Т.Берест, М.Кудряшова, О.Маленко, І.Олійник та інші. Детальну розробку мовної естетики українського символізму – літературної течії, для представників якої символ є провідним поняттям, призмою, крізь яку сприймається світ, власне, засобом сприйняття, здійснено Л.Ставицькою.

Наше дослідження ідіостилю Т.Осьмачки – поета-символіста – продовжує тенденцію, що спостерігається у новітніх лінгвопоетичних дослідженнях. Вибір теми визначається природою поетичної творчості Тодося Осьмачки й органічно пов'язаний із особливостями художнього мислення поета, втіленими в різних за будовою та семантикою поетичних образах.

Українська поезія початку ХХ століття виявила значне піднесення естетичних та світоглядних пошуків, помітні зрушення в тематиці, новаторство поетики і стилю, специфічну інтерпретацію буття. І в цю яскраву мистецьку палітру, якою так ефектно виграла епоха 20-х років – доби національного культурного відродження, Т.Осьмачці нелегко було внести свою оригінальну поетичну барву. Про символізм Т.Осьмачки свого часу писали О.Дорошкевич, С.Єфремов, Є.Маланюк, наголошуючи на біблійному дусі поетичного світу, «грандіозно-космічних туманних образах», таємничій символіці [80:8]. До символістів відносить поета і Л.Ставицька. Однак є літературознавчі дослідження, автори яких вважають Т.Осьмачку неоромантиком [144:162] або визначають літературний стиль митця як різновид неоромантизму – фантазійний експресіонізм [92:133].

Творчий доробок поета-емігранта тривалий час залишався поза увагою вітчизняних дослідників. Зараз ім'я Т.Осьмачки постало із небуття, на яке було приречене цензурою тоталітарної держави. Т.Осьмачка – поет трагічної долі, яскрава самотня особистість. У тридцятих роках його не раз заарештовували, катували на допитах. Завдячуючи щасливому випадкові, він опинився на волі. Згодом виїхав на Захід. Складний життєвий шлях, сповнений горя і страждань, не міг не відбитися на творчості митця. Проте, незважаючи на тривале перебування за межами України, вірші автора ілюструють міцний духовний зв'язок із Батьківщиною і містять широкий спектр етноментальних конститuentів.

На сьогодні поезія Т.Осьмачки привертає увагу таких відомих літературознавців, як М.Склорський та М.Слабошпицький. Літературознавчі аспекти символіки автора аналізуються також у дисертаційному дослідженні С.Чернюк. Доробок поета вивчається переважно або у літературознавчому, або у біографічному аспекті. Таким чином, яскраво-метафорична, сповнена символів поетична мова Т.Осьмачки вимагає детального лінгвістичного дослідження.

Символи (концептуально-матеріальні форми ідеалів) та художні авторські метафори (виразники авторського поетичного світобачення) є носіями етноментальної культурної інформації.

Цілком закономірно, що вербальні символи та метафори у їх культурній значущості, зв'язку із концептуальною картиною світу (далі – К.С.), поетичними ідіолектами привертають увагу вітчизняних дослідників: А.Мойсієнка [140], Ю.Лазебника [114], Л.Пустовіт [170], Л.Ставицької [212], В.Кононенко [108], Н.Сологуб [207], М.Філона [240], Н.Варич [32], О.Таран [218], що продовжують традиції вивчення цих тропів, започатковані М.Костомаровим, М.Максимовичем та О.Потебнею. Попри пильну увагу дослідників до означеної проблеми, окремі важливі теоретичні та практичні питання досі з'ясовані ще недостатньо.

Актуальність дослідження метафор і символів як структурно-семантичних явищ та засобів пізнання і вербалізованого освоєння світу визначається тим, що ці тропи особливо виразно маніфестують процеси, характерні для відповідного етапу розвитку поетичної мови. Одна ж із провідних тенденцій у сучасній лінгвістиці – вивчення семантичних процесів у синхронічному та діахронічному аспектах. Крім того, авторські метафори і символи є виразниками індивідуального світобачення. Усебічне ж дослідження ідіостилів авторів, штучно вилучених із історії української літератури, – одне із провідних завдань лінгвопоетики.

Об'єктом нашого дослідження є мова поезії Т.Осьмачки (свідомо не брали до уваги епічні твори).

Джерелом фактичного **матеріалу** є видання (Осьмачка Т.С. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1991. – 252 с.), що містить поетичні твори із збірок «Круча» (1922), «Скитські вогні» (1925), «Клекіт» (1929), «Сучасникам» (1943), «Китиці часу» (1953), «З-під світу» (1954).

Предметом дисертаційної роботи є метафори і символи як елементи поетичного ідіостилю автора.

Зв'язок роботи із науковими програмами, темами. Тема дисертаційного дослідження відповідає науковій проблемі кафедри української мови Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна «Аналіз системи функціонування рівнів української мови XVII – XXI ст.»

Мета нашої роботи: визначити роль метафор і символів у поетичному ідіостилі Т.Осьмачки, встановити типові конституенти і доміанти ідіостилю, виявити семантичні зміни у складових метафор і прототипів символів, з'ясувати джерела художніх образів, описати типові схеми образотворення, визначити ступінь оригінальності вжитих автором образів у контексті течії українського символізму.

Для досягнення мети необхідно вирішити конкретні **завдання** :

- визначити стрижневі поняття дисертації – метафора, символ, ідіостиль та ідіолект, поетична модель світу (далі – ПМС);
- з'ясувати місце і роль традиційних метафор та символів в організації ПМС Тодося Осьмачки як представника символістської течії в літературі;
- описати методи і прийоми введення поетичних образів в авторський контекст та схарактеризувати індивідуально-авторські образні паралелі як конституенти структурно-семантичної організації поетичного тексту;
- дослідити особливості реалізації семантики метафори і символу в художніх текстах митця;
- проаналізувати тенденції творення поетичної фразеології із домінантними образами-метафорами та образами-символами.

Вибір методів дослідження визначається специфікою вивчення об'єкта та поставленими завданнями. Описовий метод та проблемний аналіз лінгвістичної, лінгвофілософської, психологічної та культурологічної літератури використано при визначенні термінів метафора і символ. Для з'ясування семантичних трансформацій аналізованих образів застосовано такі види лінгвістичного аналізу, як компонентний, контекстний, лінгвоестетичний, лінгвостилістичний.

Наукова новизна. Поезія Т.Осьмачки тривалий час розглядалася тенденційно, що зумовило спотворене уявлення як про творчість поета в цілому, так і про його ідіостиль. Усебічне лінгвістичне дослідження ідіостиллю Т.Осьмачки, власне, найтипівіших його конститuentів – метафор та символів – в українському мовознавстві здійснюється вперше. У роботі простежується зв'язок між специфікою авторської моделі світу та становленням системи ідіостильових доміант. Свій подальший розвиток у межах дисертаційного дослідження знаходять теорії метафори та символу. Це, зокрема, виявляється у вивченні психолінгвістичних особливостей виникнення образів у поетичній мові Т.Осьмачки.

Теоретичне значення: у роботі пропонується комплексний лінгвістичний аналіз поетичної мови Т.Осьмачки в аспекті структурно-семантичних особливостей метафор та символів. Результати здійснених спостережень допомагають пізнати механізми утворення метафор та символів – найхарактерніших зображальних засобів поезій Т.Осьмачки. У дисертаційному дослідженні уточнюються такі поняття, як ідіостиль, ідіостильова доміанта, деструктована доміанта, архетипний символ, мовна картина світу, поетична модель світу тощо; розглядаються джерела виникнення багатьох ужитих автором образів, вироблено власну класифікацію символів, досліджено індивідуальні авторські модифікації загально-символістських образних паралелей.

Практична цінність дисертаційної роботи полягає у тому, що фактичний матеріал дослідження може бути використаний при написанні історії літературної мови, у вузівській практиці викладання сучасної української мови, для підготовки спецсеінарів та спецкурсів із семантичних, лінгвофілософських і психолінгвістичних проблем. У майбутніх лінгвістичних дослідженнях символіки можливе використання класифікації символів та порівняльних таблиць, де метафори і символи диференціюються у ряді суміжних понять (Додаток 1). Досліджено шляхи метафоро- і символотворення, описано образні

паралелі будуть корисними при вивченні конкретних ідіостилів, зокрема, поетів-символістів, а також для порівняльного аналізу специфіки образотворення в українській ПМ 20-40-х років та сучасній поетичній мові. Фактичний матеріал дисертації може знадобитися для укладання словника поетичної мови (далі – ПМ) Т.Осьмачки та українського поетичного словника ХХ ст.

Результати дисертації апробовано на конференціях:

міжнародних – «Міжнародна конференція на честь 80-річчя професора Йосипа Дзендзелівського» (Ужгород, 2001); «X Міжнародна наукова конференція з актуальних проблем семантичних досліджень» (Харків, 2001); «IV Міжнародна науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Людина, культура, техніка у новому тисячолітті» (Харків, 2003); всеукраїнській – «Всеукраїнські науково-теоретичні граматичні читання» (Донецьк, 2002).

Повністю дисертація обговорена на засіданні кафедри української мови Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна.

Публікації. Результати досліджень висвітлено в дев'яти статтях, надрукованих у провідних фахових виданнях України.

РОЗДІЛ 1. МЕТАФОРА І СИМВОЛ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ СПЕЦИФІКИ ІДІОСТИЛЮ

1.1. Ідіолект як складова частина поетичної мовотворчості

Питання про розмежування понять «ідіолект» та «ідіостиль», а також про принципи з'ясування належних їм конститuentів останнім часом зацікавило лінгвістів, що досліджують художню мову.

Загальнолюдське явище мови являє собою трихотомію: мова як результат інтелектуальної діяльності людства, національна мова – витвір духу народу, індивідуальне мовлення – породження мови кожної окремої людини [78:27].

Національна мова є «синтезом суб'єктивного та об'єктивного» [78:27].

У цій системі «об'єктивним» виступає творець мови – народ, «суб'єктивним» – інтерпретатор мовної системи, індивід. Унаслідок «тісної взаємодії мовотворчості народу з мовотворчістю індивідів у мові об'єктивуються суб'єктивні за своєю природою ті чи інші нові мовні факти» [78:27]. Автором «нових мовних фактів», що залишилися у скарбниці народної мови, *apriori* може будь-який носій мови, але головна роль належить все ж таки майстрам слова: прозаїкам і поетам. «Соціальна природа мови взагалі і літературної зокрема, – зазначає Л.Булаховський, – не відбирає у письменника права бути оригінальним у межах, визначених усталеними умовностями спілкування. Письменник має право і разом з тим обов'язок бути оригінальним, мати свій, індивідуальний стиль» [28:462].

Провідна роль митця у розвитку і вдосконаленні національної мовної культури полягає у використанні (апробації) нових, не опанованих літературною мовою засобів виразності, у розширенні виражальних можливостей художнього слова, а також у виробленні своєрідної творчої манери висловлювання.

Сучасні мовознавці мають різні підходи до диференціації понять ідіостиль/ідіолект.

Л.Ставицька [209:62] і В.Жайворонок [78:29] уживають терміни «ідіостиль» та «ідіолект» як дублети. В.Григор'єв [55:4] наголошує, що не можна вживати поняття «ідіостиль» / «ідіолект» як синоніми.

О.Ахманова наводить таке визначення терміна «ідіолект»: «Ідіолект – англ. *idiolect* 1. (індивідуальна говірка, індивідуальна мова). Сукупність індивідуальних (професійних, соціальних, територіальних, психофізичних та ін.) особливостей, що характеризують мовлення певного індивіда; індивідуальний різновид мови. 2. Сума (сукупність) витворів мовлення, що можуть бути утворені в процесі спілкування двох осіб у певний час» [10:165]. Автори літературного енциклопедичного словника (ЛЕС) пропонують майже тотожне визначення, приділяючи особливу увагу художній сфері функціонування мови: «Ідіолект [від грецьк. *idios* – свій, своєрідний, особливий – і (діа) лект], індивідуальна мова, мовні навички певного індивіда у визначений період часу... Ідіолект – поняття умовне, тому що та сама людина, як правило, користується різними мовними засобами у різних ситуаціях спілкування <...> Говорячи про художній чи поетичний ідіолект, у сучасній поезії мають на увазі найважливішу складову індивідуального стилю, тобто ідіостиль» [126:114].

Визначення поняття «ідіостиль» логічно є ширшим за поняття «ідіолект» і тлумачиться як сукупність усіх мовних виражальних засобів автора [126:115].

Підґрунтям, на якому будується ідіостиль, є народна мова: «Ідіолект (доречніше було б ужити термін «ідіостиль» – Н.Л.) виростає з тієї чи іншої національної мови і є одним із виразників духовності нації. Рідна мова стає для майстра слова немовби одкровенням, яке допомагає йому пізнати себе як творця й осмислити навколишній світ. Саме мова допомагає творцеві самоусвідомити себе, а справжньому талантові активно сприяти національному самоусвідомленню власного народу» [78:29].

На відміну від ідіолекту, поняття ідіостилю не має загальноприйнятого однозначного визначення. У ЛЕС вміщено таке визначення ідіостилю: «Ідіостиль (від грецьк. *idios* – свій, своєрідний, особливий стиль, те саме, що й індивідуальний стиль)» [126:114]. Розрізнення понять «ідіостиль» / «ідіолект» є свідомим уведенням опозиції – денотативний / конотативний [12:157-160]. Якщо всі індивідуальні компоненти авторської мовної системи визначити як ідіолект, то ті з них, що відповідають стійкій реалізації конотативної функції, становитимуть ідіостиль.

О.Ставицька відзначає: «Категорія індивідуального створюється насамперед функцією повторюваності й закономірності, яка формує естетичне організуюче ядро кожного ідіостилю» [209:62]. Це «організуюче ядро», або ідіостильова домінанта, поняття досить широке. Наприклад, провідною рисою ідіостилю може бути вживання певного образу-символу, зумовлене особливостями ПМС, неповторний звукопис, специфічна «кольористика» – систематичне використання будь-якого мовного виражального засобу, що підлягає під визначення головного поетичного принципу майстра слова.

На нашу думку, дослідження особливостей індивідуальної стилістичної норми повинно відбуватися з урахуванням стильової (певного літературного напрямку). Відповідно, поезику Т.Осьмачки необхідно розглядати у контексті специфічної образності українського символізму.

Визначаємо Тодосю Осьмачку як поета – символіста, спираючись на твердження М.Жулинського [80:8]; скористаємося також переліком конститuentів стильової норми українського символізму, запропонованим Л.Ставицькою [211:36-40], оскільки дослідниця теж зараховує Т.Осьмачку до представників течії символізму.

Провідними у визначенні належності митця до тієї чи іншої літературної течії повинні бути не хронологічні межі (перші збірки фундаторів українського символізму з'являються раніше, ніж починається активна творча діяльність

Т.Осьмачки), а дотримання поетом відповідної стильової норми. Ідіостильова норма передбачає індивідуальну реалізацію конститuentів стильової.

Ідіостиль поета, ідіостильова домінанта не є константою. Автор користується набором стрижневих субстантивних образів (термін Л.Савченко та М.Філона) [183:243]), що є нормативними для поетичного словника відповідного етапу розвитку мови, і на його базі формулює власну систему домінант. Відповідно, під ідіостильовою домінантою розуміємо образ, що вирізняється з-поміж інших великою частотністю вживання, постійно інтерпретується автором протягом тривалого періоду творчості без суттєвих змін у структурі і значенні. Проте зі зміною пріоритетів у ПМС актуалізуватимуться інші чинники, і колишня домінанта може бути усунена, «стерта», потрапити на периферію ідіостилу. Для дефініції колишньої складової ідіостильового ядра пропонуємо користуватися робочим терміном «деструктована домінанта». Окрім того, можлива ситуація, коли ядро ідіостилу становитимуть кілька конститuentів. На означення провідної в ідіостилі митця групи символів уживаємо термін «домінантна група символів».

1.2. Типи мовних картин світу

Передовсім нас цікавить «внутрішня» сторона поетичної моделі світу, дослідження якої передбачає звернення до менталінгвістики і спрямоване на визначення специфіки відбитого у мові внутрішнього світу її носіїв. Поет є репрезентантом певної картини світу і творцем індивідуальної поетичної моделі світу. Визначення типових рис індивідуального стилю митця неможливе без вивчення особливостей останньої.

При визначенні поняття «мовна картина світу» ми спираємося на праці О.Свиблової [187], І.Хренова [248], П.Соболева [204], Є.Яковлева [277], Т.Родіної [174], Т.Цив'ян [250], О.Почепцова [167], Ю.Лазебника [114], І.Карпенка [95] та інших.

У сучасному мовознавстві існують дві тенденції : вживання термінів **модель світу** і **картина світу** як синонімів та диференціація цих понять. *Картина світу* – це уявлення про соціальний і природний універсум, які характеризують цивілізацію на певному етапі розвитку. Ці уявлення охоплюють найрізноманітніші сфери діяльності носіїв мови і виражають такий варіант картини світу, який утворився у процесі їх різнобічної соціальної практики [61:154].

Аналогічне по суті визначення наводить Т.Цив'ян, користуючись уже терміном «модель світу». Дослідниця вважає, що модель світу (МС) – це «спрощене відображення всієї суми уявлень про світ у даній традиції, узятих у їх системному та операційному аспекті» [250:12]. Така трансформація відбувається двома етапами: первинні дані, що були сприйняті органами відчуттів, підлягають вторинній обробці (перекодуванню) за допомогою знакових систем [250:5].

Ми дотримуємося тези Л.Головачової про необхідність розрізнення термінів «картина світу» (КС) та «модель світу» (МС). Відповідно, КС – звичайне сприйняття навколишнього світу сучасною людиною і відбиття цього сприйняття у мові, а МС – «система концептів-символів, яка може тлумачитись як наслідок творчого, поетичного осмислення цих знань про світ і про людину як центр цього світу» [53:396]. Очевидним є той факт, що за часом виникнення КС передуює МС. Про МС як логічний наслідок творчого, поетичного освоєння дійсності говорить і Ю.Лазебник. Поетичне світобачення, на думку вченого, притаманне кожному митцеві, втілюється на трьох рівнях – у поетичному слові (ПС), поетичній моделі світу (ПМС) та поетичній мові (ПМ) [114:40]. На думку Ю.Лазебника: «[...] В основі ПМС лежать семантичні версії (образи) природних предметів і явищ, що виникли як результат дії притаманних поетові способів структуризації світу (метафори, метафори-метонімії) тощо. Сама ж модель виникає із взаємотяжіння семантично подібних суміжних образів різних об'єктів <...> ПМС моделюється шляхом однотипного позначення певної сукупності

об'єктів; це набір денотатів, онтологічні відмінності яких долаються єдиним принципом їх прийняття та відбиття, це те саме, побачене в різних об'єктах, або це різні об'єкти, побачені в одному ракурсі, крізь одну семантичну призму» [114:43].

Не слід залишати поза увагою те, що кожен митець є представником певної нації. Отже, він, з одного боку, є носієм специфічних психічних етноментальних особливостей і культурних цінностей, з іншого, – індивідом із неповторним творчим світобаченням і автором поетичної (художньої) моделі світу. Слідом за В.Кононенком розрізняємо індивідуальну мовну картину світу (автор уживає термін «модель») [108:42] та національну (генеральну).

Скориставшись дослідженнями П.Соболева, В.Медушевського та Т.Князевської, аналогічно диференціюємо індивідуальну поетичну модель і генеральну. Щоправда, названі вчені користуються терміном «художня картина світу» [204:35], [135:83], [103:134]. Генеральна художня (поетична) модель світу (ГХМС) є рухливою, мінливою, такою, що поетично збагачується, а «у кожній картині світу, що виникає в контексті художньої свідомості, притаманній певній історичній епосі, здійснюється самовідображення людства, що пізнає світ» [204:35]. Про виняткове культурне значення ГХМС (ГХМС) говорить Т.Князевська: «[...] Художня картина світу, що відтворює у художніх образах реальний світ з усіма його кольорами, здійснює зв'язок століть. Вона акумулює в собі живу пам'ять людства, зберігає для наступних поколінь відбиття минулих часів <...> внутрішній світ, характери, зовнішність людей, що жили століття і тисячоліття тому. Вона втілює у художніх образах матеріальну і духовну культуру того часу, у якій ці образи були створені, і сама входить як складова частина у сучасну їй культуру» [103:134].

Поряд із ГХМС незаперечним є факт існування індивідуальної художньої моделі світу (ІХМС). Кожен митець створює власну, індивідуальну і неповторну модель світу. Оскільки митець як особистість тяжіє до духовного суверенітету і самовизначення, індивідуальна МС, яка утворюється у його свідомості, втілює

його світовідчуття, світорозуміння, систему цінностей, морально-етичну оцінку явищ дійсності. І МС поета, як і будь-якої людини, не є статичною. Під впливом навколишнього світу (особистих трагедій, зміни етнічного оточення тощо) система цінностей може зазнавати суттєвих змін. Відповідних модифікацій зазнаватиме й ідіостиль як конкретне матеріальне втілення ІХМС.

Не можемо погодитися з думкою про можливість оцінювання «вартості» ІХМС, виходячи з її адекватності реальному стану речей [204:37], оскільки нас цікавлять індивідуальні засоби відбиття дійсності, специфіка світобачення, що знаходять втілення в ІХМС, а не «фотографування» дійсності.

Особливості ПМС багато у чому детерміновані архетипною моделлю світу, окремі риси якої зберігаються свідомістю і підсвідомістю кожної людини, у тому числі й поета. Першим визначення терміну «архетип» подає К.Юнг, використовуючи його як поняття психології. К.Юнг вважає, що існує певна структура «психічного», яка спадкується людством, вона розвивається протягом тисячоліть і примушує реалізувати наш життєвий досвід у певний «визначений» спосіб. Ця «визначеність» і є те, що К.Юнг називає архетипом [272:131].

Архетипи не є, на думку психолога, якимось «гігантським історичним забобоном», а джерелом інстинктів; архетип – лише форма реалізації інстинктів.

На нашу думку, можливим є використання «зовнішньої» оболонки архетипу для створення поетичної метафори. Якщо ж виразно відчувається зв'язок метафоричної сполуки з міфологічною оповіддю, то вона стає символом. Слід зауважити, що можливе «зростання» певної метафори в межах ПМС поета до рівня символу, тоді ми можемо говорити про власне авторський символ.

Англійський лінгвіст Ф.Уїлрайт пропонує таке визначення архетипного символу: «П'ятий клас символів, архетипний, складається із символів, що мають однакове або схоже значення для більшої частини, якщо не для всього людства» [232:98]. Дослідник пояснює існування таких архетипів, як «небесний батько», «земля - мати», «світло», «кров», опозиція «низ - верх», «вісь колеса», тим, що,

незважаючи на значне розмаїття культурних епох і традицій, способів мовлення і реакцій, як у фізичній, так і в загальній психологічній побудові людини, існує визначена природна схожість [232:98].

До наведених архетипів слід додати чотири елементи першобуття: вогонь, воду, повітря і землю (субстанції алхімії, що ще за часів Давньої Греції були наділені специфічним значенням і пов'язаним із ним символічним переосмисленням).

Як сукупність бінарних опозицій, що відбивають головні параметри всесвіту (просторово-часові, причинові, етичні, кількісні, семантичні, персонажні), уявляє архетипну модель світу (АМС) Т.Цив'ян. Лінгвіст виділяє 10-20 «антонімічних» пар: зі структурою всесвіту пов'язані – верх/низ, небо/земля, земля/підземне царство, правий/лівий, захід/схід, південь/північ та ін.; зі структурою часу – день/ніч = світло/морок, літо/зима, весна/осінь та ін.; з кольором – білий/чорний, червоний/чорний і т. ін.; з опозицією – природа/культура, вологий/сухий, сирий/варений; із соціальними категоріями – чоловічий/жіночий, старший/молодший, свій/чужий, близький/далекий, внутрішній/зовнішній, сакральний/світський тощо [250:5-6].

У процесі розвитку мови архетипи модифікуються, на основі первинних моделей можуть конструюватися похідні. При конкретній реалізації архетипного образу має значення і вплив індивідуальної мовної свідомості. Сукупність усіх модифікацій певного архетипного образу в діахронічному і синхронічному аспекті становить, на нашу думку, метафоричну парадигму (образну парадигму – [153:50]).

Для повноцінної реконструкції метафоричної парадигми слід застосувати діахронічний підхід дослідження семантичних та структурних змін образу, врахувати когнітивні процеси, що супроводжували його появу, дослідити семантичні зрушення у зв'язку із розвитком і зміною особливостей етнічного світосприйняття.

Але в межах синхронічного дослідження творчості певного митця доцільним, на наш погляд, є користування терміном *образна парадигма* (містить індивідуально зумовлений образний елемент і є складовою загальної метафоричної парадигми відповідного образу) та терміном *образна паралель*, що являє собою сполуку, між компонентами (реаліями) якої відбулося перенесення.

Проте не слід абсолютизувати архетипні образи (чи базові метафори). Ядром образної парадигми може бути образ, що не має «архетипних» коренів. Превалювання тих чи інших образів залежить від особливостей світосприйняття поета. Так, у Т.Осьмачки більша частина ядер образних парадигм – або архетипні, або традиційні народнопоетичні образи.

Існує і дещо інша гіпотеза розуміння архетипних символів, що дозволяє говорити про існування етнічної лінії спадкоємності архетипів і, як наслідок, про, скажімо, східнослов'янські чи українські архетипні символи. Комплексне дослідження останніх зроблено С.Кримським. Дослідник наголошує: «У найвиразніших формах архетипи виступають в національних культурах» [112:78]. На думку науковця, загальнолюдська культура існує лише як загальнозначущий аспект національних культур, а вони є цілісно-нормативними виявленнями долі народу, його життєвої траєкторії в універсумі історії. Історія уявляється С.Кримським як спіраль, що накручується на універсальні цінності, які відтворюються, збагачуються, змінюючи сучасність на всечасність. Ці універсальні цінності та уявлення і є архетипами. Так, С.Кримський вважає: «Архесимвол – не «духовний ген», а певна пресупозиція, тенденція, що в різні епохи реалізується образами. Ці образи утворюють певні прототипи чи можуть бути реконструйовані як прототипи» [112:80]. Дослідження архетипних символів дозволяє оцінити конкретні культурні процеси як національні феномени. Автор пропонує такі групи архетипних українських символів, що окреслюють особливості етноментальної самобутності українців: «серце», «степ», «природа», «слово» (logos), «гра».

Однак, на нашу думку, не слід ототожнювати традиційні народнопоетичні символи і архетипні. Стикаючись із певним національним ґрунтом, архетипний символ модифікується. Якщо ми розглянемо не архетипні символи взагалі, а архетипи, які сприйняла, наприклад, українська культура, то можемо говорити здебільшого лише про модифікації архетипних символів.

Тривале існування і відтворюваність архетипних і традиційних символів пояснюється тим, що асоціативний комплекс, який супроводжує ці символи – конституенти діалогу культурних шарів, – модифікується. На думку М.Рубцова, модифікація символів у межах художньої культурної традиції може рухатися трьома шляхами: реінтеграцією, реінтерпретацією, псевдометаморфозою [178:123-125].

Реінтеграцію спостерігаємо, якщо протягом тривалого часу символ репрезентовано у майже незміненому вигляді (наприклад, образ Христа).

Реінтерпретація – привнесення до змісту того чи іншого символічного образу під час його історичного розвитку нового смислу, зумовленого становленням нової картини світу. Можливі два типи реінтерпретації: асиміляція (органічне вплетення нових символічних форм у стару образну систему, імплікація її невластивим їй за походженням змістом) та контраст (навмисне протиставлення нових символів старим). Прикладом асимілятивних змін можуть бути вищезгадані модифікації символіки хреста, зразком контрастного протиставлення – свастика.

Псевдометаморфоза – «реставрація» давнини, символів минулого, коли природно й органічно оживає архаїчна чи класична традиція й автоматично зливається з нашаруванням наступних епох. Взірцем такої трансформації є художнє зображення часу (синтезу Хроноса і Кроноса – римського Сатурна).

Форми існування культури людства – філософія, релігія і мистецтво (усна народна творчість, а згодом – художня література) є тією площиною, в якій відбувається розвиток (трансформація) символічних значень.

1.3. Метафора як структурно-семантична категорія

1.3.1. Основні концепції метафори

Сучасне мовознавство налічує кілька основних напрямків вивчення природи метафоричного:

- 1) семасіологічний – спостереження механізму творення метафори за допомогою компонентного аналізу, встановлення структури компонентів метафори, семантичних процесів, які викликали утворення метафоричного значення [7], [14], [43], [64], [97], [118], [213], [170];
- 2) ономасіологічний – дослідження співвідношення мови (мовних одиниць) і мислення (позамовних об'єктів) на прикладі метафори [6], [82], [7], [97];
- 3) лінгвістичний – усебічне спостереження метафори як універсального засобу пізнання і модуляції дійсності [39], [137], [43], [115], [132];
- 4) логічний напрямок: здатність метафори суміщати два поняття досліджується в аспекті теорії референції [219], [223], [235], [254], [22];
- 5) функціонально-типологічний – встановлення характерних та диференціальних ознак метафори як мовного явища [14], [179], [224], [9], [189];
- 6) психологічний – вивчення процесів творення метафоричного значення на рівні свідомості (вибір тих чи інших асоціацій та сприйняття/відбиття реципієнтом) при засвоєнні метафори [3], [6], [41], [215], [136]. Частково досліджують психологічні аспекти метафоротворення Л.Ставицька, С.Єрмоленко, цього питання також торкаються у дисертаційних дослідженнях останніх років Н.Варич [32], О.Таран [218];
- 7) експресіологічний напрямок: вивчення експресивності метафор, здатності емоційно впливати на реципієнта [40], [57], [82], [246].

Слід зауважити, що часто у межах однієї роботи у поле зору дослідників потрапляють різні аспекти специфіки метафоричного значення, тому такий поділ досліджень за окремими напрямками є досить умовним.

Ми дотримуємося традиційного для сучасного мовознавства твердження, що в основі метафори лежить редуковане порівняння. На користь цього свідчать Н.Арутюнова, Л. Пустовіт, Дж.Міллер.

Однак у популярній концепції природи метафоричного значення М.Блека стверджується, що порівняння не є першим етапом творення метафоричного значення. Процес метафоризації дослідник уявляє так: метафоричне судження має два суб'єкти – головний і допоміжний; до головного суб'єкта додається система «асоціативних імплікацій», пов'язаних із допоміжним суб'єктом (імплікації, як правило, є загальновизнаними асоціаціями). Метафора в імплікаційному вигляді вміщує такі судження про головний суб'єкт, які зазвичай додаються до допоміжного суб'єкта, завдяки чому метафора організує одні характеристики головного суб'єкта і відкидає інші. Отже, метафора виконує роль своєрідного фільтра.

Так, за М.Блеком, у метафорі «людина – це вовк» головний суб'єкт – *людина*, допоміжний – *вовк*. Серед систем загальновизнаних асоціацій слово «вовк» супроводжують ознаки «хижість», «жорстокість», «підлість». При цьому реципієнт для побудови відповідної головному суб'єктові метафори системи імплікацій користується системою імплікацій про вовків. Отримані імплікації не відповідатимуть загальновизнаним асоціаціям, що супроводжують слово *людина*. Тоді «нові імплікації будуть детерміновані асоціаціями, відповідними лексемі «вовк», при цьому «вовчі» риси людини стають важливими, а інші, «гуманні», відкидаються як несуттєві» [22:163-165]. Щоправда, М.Блек одразу зауважує, що прикладів таких існує небагато, тому можливим є розподіл метафор на випадки субституції, порівняння і взаємодії [22:168].

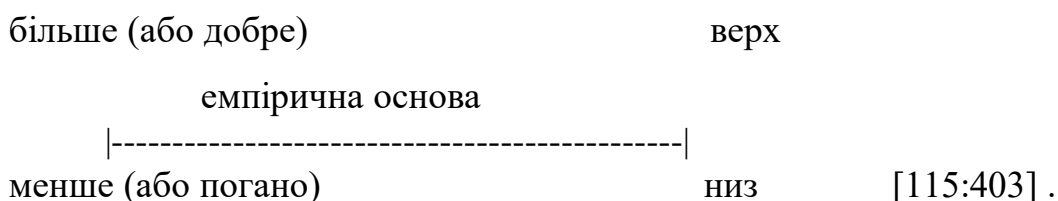
На нашу думку, оскільки складові, що утворюють метафору, співвідносяться не довільно (ми не можемо уявити метафору «сніг дверей» чи «пухнаста образа»), а на основі певної асоціативної близькості, то передумовою утворення метафори є все ж таки порівняння її можливих конститuentів.

Визначення кількості складників метафори залежить від того, чи визначається «зв'язка» або «модус фіктивності» як окремий елемент.

На думку Н.Арутюнової, у метафорі вміщено «імплікаційне протиставлення звичайного світу (S – Н.Л.), що відповідає класифікуючому (таксономічному) предикату (Р – Н.Л.), незвичному, висвітлюючому індивідуальну сутність предмета» [9:17]. Метафора, вважає дослідниця, є «категоріальним зрушенням» [9:18].

Дж.Серль накреслює таку схему метафоричної структури: « $S \in P$ », маючи на увазі « $S \in R$ » [189:329], при цьому можливі значення R зумовлюються якостями P [189:336]. Отже, дослідник визначає три компоненти у структурі метафори, один з яких (R) залишається на довербальному рівні.

Дж. Лакофф та М.Джонсон говорять про доцільність зв'язку S і P через «емпіричну основу» (у нашому розумінні – це комплекс історично сформованих асоціацій, завдяки якому поняття і співвідносяться). Наприклад:



Для відбиття структури бінарми Н.Басиляя користується поняттями «модифікатор» (метафоризуюче) і метафоризоване слово [14:3-4].

Про двокомпонентну структуру метафоричного висловлювання говорить А.Річардс (відповідно «зміст» (tenor) та «оболонка» (vehicle) [173:48] та М.Блек («фокус» (focus) – метафоричне слово і його оточення (frame) [22: 156].

Для характеристики метафоричних бінарм ми користуємося термінологією Н.Басиляя, а при аналізі поширених метафор, у разі потреби, використовуємо терміни, запропоновані М.Блеком.

Беручи до уваги всі вище розглянуті концепції, за робоче обираємо визначення метафори, запропоноване В.Дятчук та Л.Пустовіт: «Метафора, становлячи єдність, нерозривність загального і конкретного в лексичному значенні слів, охоплених процесом перенесення ознак, є результатом активної

пізнавальної діяльності людини. З одного боку, у метафорі узагальнюються певні ознаки, що переносяться з одного предмета на інший. З другого боку, метафора – приховане, внутрішнє порівняння, яке відрізняється конкретно чуттєвим змістом» [69:136].

1.3.2.Особливості утворення метафор

Особливості семантичної структури складових метафоричної сполуки можуть бути з'ясовані лише шляхом детального аналізу складу відповідного загальноновживаного слова.

У сучасній лінгвістиці існує загальна тенденція розглядати значення слова як складну структуру, як багат шаровий комплекс. Розробка проблеми семантичної структури слова відбита у роботах І.Арнольд, Ф.Уфімцевої, М.Нікітіна, І.Стерніна, Ю.Апресяна та інших.

Розглянувши сучасні концепції семантичної структури загальноновживаного слова, ми приєднуємося до концепції трикомпонентної побудови лексичного значення, що складається із денотата, сигніфіката і конотата. Дотримуємося думки І.Арнольд про поділ конотата на чотири компоненти: емоційний, експресивний, оцінний і стилістичний [6:105].

В.Виноградов наголошує, що кожне слово містить вказівку на суміжні ряди слів і значень і «не вичерпується належними йому значеннями» [37:6]. Широке коло асоціацій, пов'язане з певним словом, у психології має назву асоціативного поля. Ш.Баллі вважає, що кожному слову відповідає асоціативне поле. Асоціації, що супроводжують слово, можуть бути близькими і далекими [11:151].

Психологічний термін «асоціативне поле» співвідноситься із поняттям семантичного поля або семантичного оточення у лінгвістиці. Один із варіантів семантичного оточення слова – співвідносні з ним слова, тобто такі, що вступають у валентні співвідношення.

В.Виноградов дає таке визначення валентності: «Валентним співвідношенням слова називається здатність слова входити до комбінацій з іншими словами, його потенційна граматична, семантична, лексична здатність пов'язуватися з різними класами слів» [11:24].

Утворення будь-якої метафори пов'язане з порушенням звичайних семантичних зв'язків слова і виникненням вторинної валентності: «Валентність у метафористичних словосполученнях досягається зміною лексичного значення одного з компонентів метафори, але значення це повинно змінитися таким чином, щоб слово зі зміненим значенням увійшло до складу звичних семантичних зв'язків іншого, співвідносного з ним слова» [14:13].

Отже, шлях до утворення бінарми (непоширеної метафори) – порушення звичайної валентності, або «порушення категорії вірогідності появи наступного елемента» [14:14]. Одночасно бінарма – «з'ясування потенційних, але не реалізованих можливостей мови, розширення можливостей реалізації того чи іншого слова» [14:15].

За умови реалізації цих можливостей невалентні стосунки в метафорі переходять у валентні. У процесі метафоротворення виділяють два елементи: перший – головне, номінативне, попереднє, пряме значення слова, що зазнає метафоризації; другий – похідне, вторинне, образне, нове значення.

Однак первинне значення безслідно не зникає: « При сприйнятті метафори на збережене підсвідомо первинне значення накладається метафоричне, яке неначе стримує інші значеннєві відтінки основного значення, залишаючи його на периферії свідомості, але, змінюючись, слово у складі

метафори завжди «у прихованому вигляді» несе ці значеннєві відтінки» [14:19].

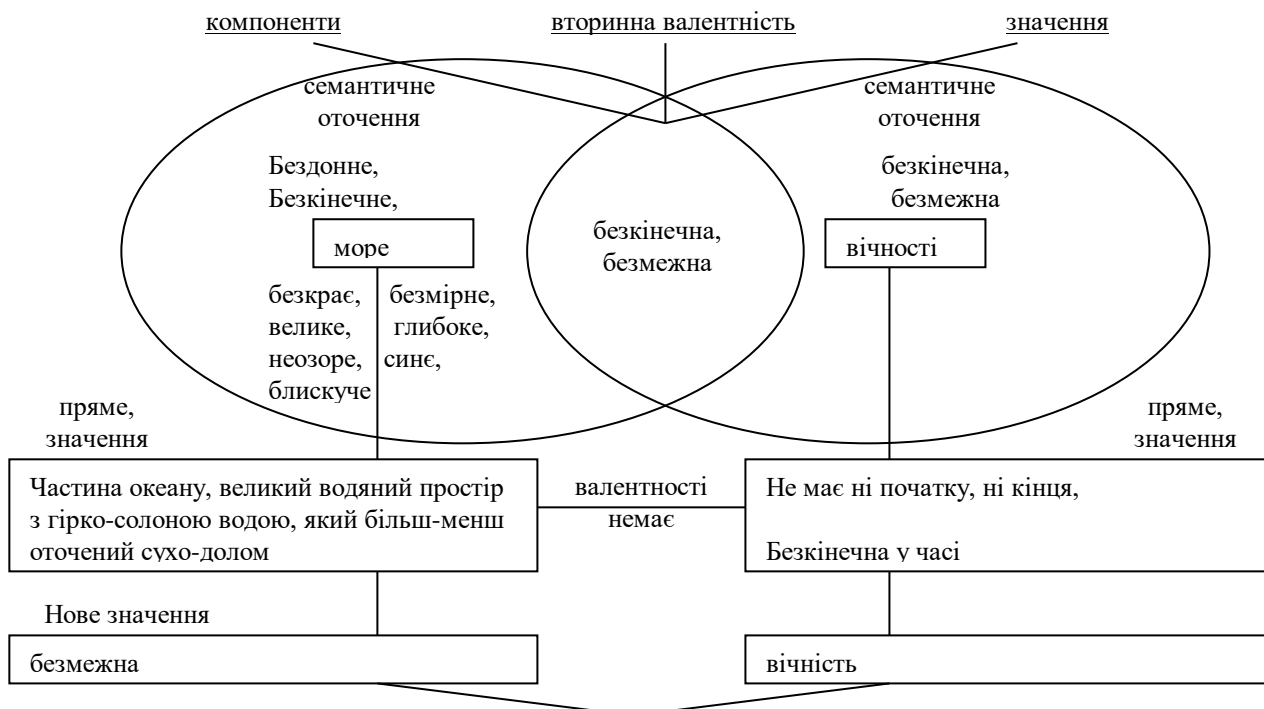
Компоненти значень контактують з різними семантичними оточеннями, оскільки є носіями спільної ознаки, завдяки якій автор метафори співвідносить два різні предмети, об'єкти. Через своє семантичне оточення слова пов'язуються вторинною валентністю завдяки тому, що збіглися компоненти їх семантичних оточень. При декодуванні метафори іншим суб'єктом через вторинну валентність простежується вже метафорична валентність.

Спираючись на дослідження процесу метафоризації Н. Басилаї [14:22], шлях метафоризації уявляємо так:

- 1) розуміння слів, що утворюють метафору, у їх первинному значенні;
- 2) пошук у них компонентів значення, тобто вторинної валентності;
- 3) виникнення метафоричної валентності, що досягається зміною значення одного з компонентів метафори.

Використовуючи відповідну схему дослідниці, розглянемо шлях виникнення метафоричного значення у ПМ Т.Осьмачки на прикладі найпростішого метафоричного утворення – бінарми (рис 1.1).

Рис. 1.1 Утворення бінарми



1.3.3. Функції метафори

Багатопланова природа метафори реалізується у таких функціях:

- 1) номінативній (ідентифікуючій, класифікуючій) або здатності давати назви об'єктам чи групам об'єктів;
- 2) ідентифікаційній (описі об'єкта як такого) та предикативній (описі ознак предмета);
- 3) експресивно-оцінній (здатності апелювати до уяви, виражати емоційне ставлення);
- 4) оцінній (вираженні ставлення суб'єкта до позначуваного);
- 5) сугестивній (апеляції до інтуїції, здатності впливати на адресата);
- 6) образній, або образно-естетичній (полягає в репрезентації об'єкта як конститuenta певного художнього світу) ;
- 7) когнітивній – можливості визначати тип уявлення навколишнього світу або його вагомих частин, створювати уявлення про об'єкт або категорію об'єктів [126:296-297].

Оскільки у процесі творення метафори людина спирається на культурно-історичний і пізнавально-емпіричний досвід етносу, до якого вона належить, цілком виправданим є дослідження специфіки утворення переносного значення як однієї з типових характеристик певної мовної картини світу [7], [9], [223].

Похідними від когнітивної функції можна вважати аксіологічну (вираження авторської модальності) та креативну (створення художньої реальності тексту).

Оскільки мовна метафора суттєво відрізняється від художньої за «ступенем образності», природним є закріплення за останньою специфічних функцій. Слідом за В.Пахаренко [155:11] виділяємо такі специфічні функції художньої метафори: а) естетична організація тексту; б) надання твору емоційного забарвлення; в) збудження, збагачення уяви, розкриття через зіставлення реального з нереальним нових якостей явища.

Сучасна лінгвістика наголошує на здатності мовної метафори (образу-індикатора за А.Лосєвим [128:421-422]) бути своєрідною призмою, за допомогою якої відбувається дослідження невідомого через відоме. Мовна метафора виконує також функцію номінації для технологічних інновацій цивілізації.

На думку багатьох лінгвістів, одним із первісних і реально існуючих шляхів вербалізованого освоєння макрокосму (у Г.Клауса – єдино можливим [102:173]) є метафоризація [187], [79], [48], [38], [245], [96].

Слід зазначити, що вивчення когнітивної функції метафори становить у сучасній лінгвістиці окремий напрямок досліджень. Когнітивна лінгвістика (праці О.Тараненка, О.Селіванової, Дж.Лакоффа, М.Джонсона, Е.Мак-Кормака), досліджуючи когнітивну функцію метафори, визначає останню як наслідок розумово-мовної діяльності людини, яка в процесі творення метафори спирається на сукупність пресупозитивних фонових знань, що визначаються «національними традиціями, звичаями, віруваннями, особливостями світосприйняття» [108 :37].

1.4. Символ як структурно-семантична категорія

1.4.1. Основні концепції символу

Історія людства – це шлях самоусвідомлення і реалізації духовних потенціалів, що неможливий без вироблення системи цінностей як необхідного взірця для дій і прагнень. Паралельно з ієрархією цінностей культура становить собою систему специфічних смислів. Засобом матеріального виявлення цих двох угруповань є мова як знакова система. Однією з найбільш універсальних знаково-мовних засобів інтерпретації є символ. У цій конкретно-матеріальній формі співіснують діалектично чуттєве і надчуттєве, одиничне і загальне, кінцеве і безкінечне, конкретне й абстрактне, матеріальна оболонка і духовне значення. І якщо визначити мистецтво як модель культури, то художній символ – це концептуально-матеріальні форми ідеалів, історично сформованих смислів, що є своєрідним базисом для певної ейкумени (цивілізації), стовпами, на яких тримається її духовність, з естетичними еталонами або негативами [178:3].

Загальноновизнаними у сучасній лінгвістиці є дві концепції природи символічного значення. Послідовники першої визначають символ як знак, семантикою якого є знак іншого роду або іншої мови. Тлумачення терміна суто реалістичне. Символ – засіб адекватного перекладу плану вираження у план змісту. У межах другої концепції символ вивчається як певний знаковий вираз вищої абсолютно незнакової сутності, де зміст ірраціонально «просвічує» крізь вираження і виконує функцію переходу з раціонального світу у світ ірраціональний, містичний [130:10], [178:5].

У зв'язку з тим, що на вітчизняні концепції українських філологів вплинула естетика німецького романтизму та німецька класична філософія, вважаємо за необхідне розглянути теоретичне визначення символу, притаманне німецькій класичній філософії і, зокрема, романтичній течії.

У межах класичної німецької філософії визначення символу пов'язано із двома фактами. По-перше, з розвитком уявлення про символ як діалектичну єдність: реального та ірреального, життєвого та духовного, змісту та форми, загального та особливого. По-друге, з уявленням про нього як про специфічну, органічну цілісність [178:14].

Першим у німецькій філософії питання символу постало у І.Канта. Діалектичне об'єднання загального і одиничного, цілого і частини у символічному стає можливим завдяки інтуїтивній свідомості (йде від споглядання цілого до часткового). Отже, символ, за І.Кантом, – вид інтуїтивного, відчуттєва репрезентація ідей свідомості, яка відбиває їх за аналогією [94:374-375].

Характеризуючи символ як об'єктивний природний об'єкт, І.Гете зазначає: «Все, що відбувається, – символ... Справжня символіка там, де часткове презентує загальне не як сон чи тінь, але як живе миттєве одкровення того, що не можна пізнати» [49:17] (мається на увазі, що людина не може відбити всі нюанси навколишнього світу у своїй мові та поняттях).

Символ у мистецтві, за І.Гете, має всі ті ж властивості, що й природний символ, а саме: єдність, здатність репрезентувати часткове через загальне, спрямованість на відбиття найвищих почуттів людини, невичерпну глибину. У своєму розумінні непонятійної природи символу І.Гете спирався на вчення І.Канта.

Ідея міститься в символі у формі образу, а саме він є місцем, де діалектично співіснують матеріальне й ідеальне. За І. Гете, – символіка перетворює явище в ідею, ідею в образ, причому так, що ідея зберігається в образі безкінечно дієвою і неосяжною [49:18].

У І.Гете та І.Канта символ – «інструмент класифікації й упорядкування уявлень про світ» [178:18]; з розвитком романтизму уявлення про символ суттєво змінюється. За Ф.Шлегелем, символи – універсальні носії вічних

таємниць одкровення, образи безкінечної субстанції (є джерелом будь-якого буття взагалі) і одночасно – перетинка між кінечним і безкінечним [267:429].

Обґрунтування розгорнутої діалектичної дефініції символу знаходимо у Ф.Шеллінга. Одне з центральних понять філософії Ф.Шеллінга – безкінечне (абсолютна тотожність ідеального і реального). Безкінечне може втілюватися у певних матеріальних об'єктах через проміжну субстанцію – ідею. Відбиттям безкінечного (абсолютного) є культура (тобто і мистецтво).

У «художньому творі безкінечне виражене у кінечному» [265:479]. Символи, за Ф.Шеллінгом, – відтворення ідей безкінечного в мистецтві (або реально відтворені ідеї). У символі, де «ні загальне не позначає особливого, ні особливе загального, але і те й інше абсолютно єдині» [265:106].

Систематизації і якісно нового висвітлення зазнала категорія символічного та в роботах Г.Гегеля. Філософ додає до відомих романтикам методів теоретичного дослідження символу принцип історико-генетичного розвитку, значно поглиблює діалектику аналізу цієї категорії як «специфічної форми боротьби ... абстрактного і чуттєвого, загального і окремого» [178:23]. Філософ вважає, що у символі слід розрізняти смисл і його вираження. За Г.Гегелем, символ завжди має подвійний смисл. Подвійність символічного смислу можна «зняти» через звернення до реального контексту. У такий спосіб реалізується принцип історизму, оскільки дослідження контексту передбачає «входження і до загальної атмосфери часу і до соціального життя» [175:26]. Але двозначність символу, за Г.Гегелем, породжує іншу проблему: «Слід розуміти такий образ у прямому чи у переносному значенні або тільки у переносному» [46:16-17]. Із суперечливої ситуації Г.Гегель пропонує вийти у такий спосіб: надати кожній із частин повну назву (образу і смислу), тоді двозначність зникає, а конкретне існування є простим образом (відношення між образом і смислом отримують форму порівняння). Образ є символом, вважає Г.Гегель, коли сенс не виражено і не зрозуміло окремо (на відміну від порівняння). У справжньому символі відбувається неминуче поєднання образу і сенсу і перетворення «у щось

більш-менш умовне» [46:18]. Проте за межами кола уявлень, що вміщує даний символ, останній знов отримує невизначеність змісту. Наприклад, трикутник, намальований на стіні церкви, символізує божу триєдність, будь-який інший трикутник – звичайна геометрична фігура [46:18].

Отже, за Г.Гегелем, символ – образ певного типу, особливістю якого є те, що співвідношення смислу і форми залежить від суб'єктивності митця. Причому загальний смисл переважає над образом, що може виступати як звичайний атрибут або довільно обраний образ в алегорії, метафорі та порівнянні. У символі ж поєднується «повний розпад» смислу і образу [46:33].

Символ – поліфункціональне поняття із розгалуженою системою сфер уживання. У нашому дисертаційному дослідженні спираємося на твердження Г.Гегеля про існування символів «взагалі» і символів мистецтва зокрема. Навіть у межах категорії «символи мистецтва» символіка художньої літератури має свої специфічні властивості.

Починаючи з середини ХІХ століття, можна говорити про становлення вітчизняної теорії символу. Над теоретичним обґрунтуванням дефініції символу працювали М.Максимович, М.Костомаров [109], А.Веселовський [34] та О.Потебня [164], [165]. М.Костомаров не абсолютизує символ, але в його теорії символічного помітний вплив німецького романтизму (зокрема Ф.Шеллінга і Ф.Шлегеля). Увесь спектр дефініції символічного автор зводить до народнопоетичних символів. М.Костомаров є також автором самотньої їх класифікації. Він вважає: «Якщо народ має певне поняття про духовне значення якого-небудь предмета фізичного світу, то це означає, що такий предмет містить символ для народу» [109:59]. Детального визначення дістала категорія символічного у працях О.Потебні. Первинна близькість між назвою символу і позначуваним предметом дає змогу назвати символами «і ті предмети і дії, які відтворюють інші предмети і дії, які ... при цьому не одухотворюються» [165:6]. Символ може відповідати своєму предметові або певним чином відрізнятись. Стверджуючи, що слово «тільки тому є органом думки і обов'язковою умовою

всього пізнішого розвитку розуміння світу і себе, що спершу є символом», О.Потебня досліджує символічне значення таких образів-слів, як вогонь, світло, вода, їжа, каблучка, калина, червоний, земний та ін. О.Потебня вживає поняття «символ» і «знак» як синоніми. Порівнюючи структуру поетичного твору зі структурою слова, О.Потебня пропонує сприймати поетичний твір як єдиний символічний образ, утворення, що має внутрішню форму. Дослідник припускає можливість існування у структурі символів багатьох (іноді протилежних) уявлень (на відміну від М.Костомарова, що визнає лише одне чітко визначене образно-смісловне наповнення символу). Наприклад, О.Потебня перелічує такі символічні конструкції з компонентом «вода»: 1) пити воду – прагнути кохання; 2) розлити воду – зазнати горя; 3) блиск води – символ сміху; 4) скаламучена вода – символ смутку, печалі; 5) лити воду на землю означає плідність землі тощо [165:12-58].

Учений застерігає від змішування поняття «символ» із суміжними категоріями – міфу, образу, персоніфікації.

Традиції вивчення народної символіки, а саме ідеї О.Потебні та М.Костомарова, знайшли своє продовження в роботах сучасного лінгвіста В.Кононенка. Провідне призначення традиційної символіки, слушно вважає автор, – виконання культурологічної функції: «Набуваючи виразних етноментальних ознак, образи-символи починають виконувати культурологічну функцію... Слова-ідеї земля, хата, мати, козак, верба, тополя, рушник, Березина, гопак, Дніпро та інші, з одного боку, визначають національні пріоритети, загальнонародні цінності, з іншого, – характеризують переносно-образне, метафоричне мислення, світосприйняття, властиве психіці, свідомості народу як окремішності» [108:229]. Специфіка національного світобачення українців, на думку В.Кононенка, відбилася також у таких образах: барвінок, любисток, волошки, символиці обрядових дій – врученні хліба-солі, рушника, у символах-назвах птахів (сокіл, орел, беркут, зозуля).

Погоджуємося із думкою В.Кононенка, що «уведення в текст національно осмислених слів-символів веде до виникнення асоціативно насичених значенневих зв'язків, впливає на символізацію інших компонентів, аперцептивних рядів, інших сукупностей, що в своїй єдності створюють своєрідні словесні комплекси, які визначають національно-культурні пріоритети твору в цілому» [108:233].

1.4.2. Природа символічного. Художній символ і знак

Сучасне мовознавство активно послуговується ідеями попередніх поколінь філологів щодо природи символічного. Дослідники визначають символ як певний зміст, що, у свою чергу, є планом вираження для іншого, як правило, культурно більш цінного змісту [130:10-13]), або як тотожність, взаємопроникність позначеної речі та ідейної образності, де символічна тотожність є діалектичною цілістю [129:48]. А.Мойсієнко класифікує символ як номінант, що завжди вказує на об'єкт, явище, яке має, як правило, інший словниковий код і своєрідно «вписується» у світ денотатів [140:40], М.Рубцов – як діалектичну єдність протилежностей – матеріального «тіла», що сприймається чуттєво, певного конкретного предмета і смислового значення або ідеї» [178:36]. Н.Сологуб розглядає символ як два полюси – предметний образ і глибинний смисл, що не мисляться один без одного [207:29].

М.Філон пропонує розрізняти «явища символізації предметного світу» або предметний символ – об'єкт, репрезентований у художньо-гносеологічному акті, що є вербальним субстантивованим образом, та «поетичну актуалізацію фольклорних, релігійно-філософських та інших символів» [240:92], оскільки ці два типи символічного мають різну структуру.

Предметний символ має трикомпонентну структуру: внутрішня форма – ідея – ідеал, де ідея – особливий вияв вічного становлення символічного значення слова, ідеал – ціннісний еталон символічного явища, а іманентною ознакою внутрішньої форми є предметність [240:93].

Конструкція символу, що виникає на основі тропоморфної узвичаєної семантики дещо складніша; наприклад, структура християнської символіки Т.Шевченка (художньо-сакральної) характеризується тим, що перспектива ідеї – знання є лише внутрішньою формою бездонної глибини трансцедентного, а непонятійна інформація тісно переплітається з понятійною [240:94].

У нашій роботі акцентуємо увагу на семантичній структурі як метафоричного, так і символічного значення, тому користуємося семно-компонентним аналізом, який дозволяє: 1)проаналізувати структуру символічного значення; 2)з'ясувати співвідношення компонентів у межах конкретного значення і семантичні процеси при символізації слова.

Оскільки кожне слово-символ (у тому числі і архетипного походження) має лексему-прототип, під час символізації у семантичній структурі лексеми-прототипу може актуалізуватися певна сема або до неї може додаватися «новітня», нехарактерна сема. Отже, для утворення символічного значення необхідне асоціативне співвіднесення двох реалій дійсності.

Крім компонентного аналізу, у лінгвопоетиці застосовуються й інші методи дослідження природи символу. Наприклад, В.Виноградов пропонує два шляхи вивчення художньої символіки у межах конкретного ідіостилу:

1) визначення типу мовної поетичної свідомості митця (психологічні фактори превалюють у розумінні мотивів, що зумовлюють вибір поетом тієї чи іншої сфери символів);

2) розподіл окремих естетичних об'єктів з метою визначення композиційних функцій символів як елементів даного органічного цілого [36:371].

Отже, на думку В.Виноградова, досліджувати слід не символ *a priori*, а складову індивідуальної поетичної системи. Для цього слід звертати увагу на перетворення, якого зазнав символ як компонент композиційно-синтаксичної ієрархії, простежувати, які прийоми застосовуються при функціональному використанні однієї з потенційних властивостей символу – естетичної

оформленості, а також враховувати реалізацію відношення «взаємної зарядженості» [36:371].

За В.Виноградовим, символ – «естетично оформлена і художньо локалізована одиниця у складі поетичного твору» [36:374]. За зовнішньою структурою символ може збігатися чи бути «ширшим» за лексему, але обов'язково він «виступає за межі значення лексеми» [36:374].

Відповідно, існують символи – фрази, символи – речення, символи – слова [36:378] (А.Мойсієнко говорить навіть про твори-символи – «Заповіт», «Каменярі» [140:41]), а Н.Кузьміна підкреслює, що контекстом тропа слід уважати уривок тексту, який визначається дією експлікованих зв'язків даного тропа з іншими словами або межами лексично вираженої іррадіації тропа. При визначенні контексту враховувати слід не тільки синтагматичні, але й парадигматичні зв'язки слів [113:92].

У сучасному мовознавстві існують дві концепції природи символічного значення. Лінгвісти, які дотримуються першої з них, визначають символ як знак чи різновид знака [128], [129], [10], [207], другої – як образ чи різновид образу [1], [9], [15], [178].

Відповідно до ідей Ч.Пірса – засновника семіотики, символ є одним із трьох типів знаків-символів, що народжуються шляхом встановлення зв'язку позначеного і позначаючого за умовною згодою. Зв'язок між частинами знака-символу не залежить від їх схожості, такий знак отримує статус умовно-встановленого та загального правила [122:168].

«Символ, – вважає О.Ахманова, – знак, зв'язок якого з даним референтом є мотивованим» [10:69,404]. Цієї тези дотримується і Н.Сологуб [207:29].

Тлумачення символу як різновиду знака зустрічаємо у А.Лосєва – автора всебічних досліджень символічного: «Кожен знак може мати безкінечну кількість значень, тобто бути символом» [129:105]. Символ, на думку вченого, є розгорнутим знаком, знак – зародком символу [129:50,106].

Різниця між знаком і символом полягає у вагомості позначеного і символізованого предмета; моделююча структура символу більш значна і, відповідно, вимагає максимально інтенсивної породжуючої моделі [129:108].

А.Лосєв доводить неможливість ототожнення символу і образу, оскільки в образу може бути виключно автономно-споглядальна художня цінність [129:117]. Існують два ступені символічності: перший – іманентно-художня символіка (у художньому образі втілена ідея, яка є символом відомого образу, а образ є символом ідеї, разом вони наводяться як неподільне ціле); другий – справжня символіка (виконує не тільки художні функції, прагне «вийти» за межі художнього боку твору) [129:142].

Визначення художнього символу як різновиду образу спирається на лінгвістичну традицію. Розподіл символів на символи «узагалі» і символи мистецтва належить Г.Гегелю. Символ «узагалі» – «перш за все деякий знак. Зв'язок між значенням і вираженням є цілком довільним поєднанням» [46:14]. Прикладом таких символів можуть бути «знаки кольору», що застосовуються на кокардах і прапорах, колір не містить у собі якості, спільної з його значенням.

У символах мистецтва, на відміну від символів «узагалі», існує певна спорідненість і взаємопроникнення смислу і образу. Тут образ і смисл частково збігаються. Наприклад, лисиця символізує хитрість, коло – вічність, трикутник – божу триєдність (предмети вже у своєму існуванні мають ті якості і значення, для втілення яких їх використовують). Символи мистецтва також повинні викликати у нашій свідомості не свій образ як конкретної речі, а лише ту загальну якість, що підкреслюється в його значенні» [46:15]. Одночасно у символах мистецтва є певна невідповідність між образом та смислом. Адже лисиця не тільки хитрість, а лев не тільки сила. Смисл фактично є ширшим за образ. З іншого боку, «конкретний смисл може мати декілька утворень для вираження: сила – і лев, і бик» [46:15-16].

Отже, на думку Г.Гегеля, диференціюючою рисою для знака і символу є співвіднесення позначуваного і позначуючого: знак є «безпосереднє

споглядання, що презентує зовсім інший зміст, аніж той, що він має сам по собі...», а символ – «певне споглядання, власна визначеність якого за своєю суттю і поняттям є більш-менш тим самим змістом, який воно та символ виражають...» [46: 47].

С.Аверінцев, а згодом і М.Рубцов, спираючись на відповідні теоретичні положення, запропоновані Г.Гегелем, визначають художній символ як образ. М.Рубцов пропонує порівняльну характеристику естетичного знака і художнього символу, яку ми наводимо у вигляді таблиці для наочного сприйняття.

Естетичний знак	Символ
1. <u>Спосіб відбиття дійсності.</u> Заміщує дійсність (вказує на щось, при цьому не є органічно пов'язаним власною структурою чи зображальним початком з тим, на що вказує).	Відбиває дійсність (виражена ідея і власна зображальна природа перебувають в органічній єдності).
2. <u>Спосіб функціонування.</u> Має конвенціональний характер (передумова функціонування естетичного знака – обов'язкове знання його значення заздалегідь).	Є завжди унікальним (символ або оригінальне рішення «вічних» проблем, або новий, непередбачений спосіб художнього вираження).
3. <u>За обсягом вираженого значення.</u> Тяжіє до чітко визначеного і фіксованого значення, тяжіє до інваріантності розуміння.	Завжди полісемантичний, амбівалентний, містить невичерпну безкінечність значень, нерідко вміщуючи навіть протилежні поняття. [178:55-60]

М.Рубцов передбачає ситуацію нівеляції «образності» у символі. «Художній символ є образом, – зазначає вчений, – лише у найвищих своїх проявах» [178:60]. У низці випадків символ тяжіє до знака, набуваючи характерних для останнього якостей: конвенційності, інваріантності, однозначності, здатності заступати дійсність.

Така концепція образної природи символу, на нашу думку, має суттєвий недолік, адже з'ясування, наскільки «прояв» цього символу є «найвищим», зумовлено суб'єктивізмом дослідження. За М.Рубцовим, тільки у найбільш значних художніх творах відбувається «розчинення» звукової природи художнього символу в образі [178:61]. Однак критерії оцінки з часом можуть змінюватись, і те, що для сучасників митця було справжнім умістом соціально-

психологічних та ідейних напружень часу та епохи [178:61], для сучасних реципієнтів може не мати «виняткового» значення.

Можливий двобічний процес перетворення: знак → символ, символ → знак. Причини перетворення символу на знак М.Філон вбачає у «відірваності» першого від народної пам'яті, смисловій ретроспективі (нехарактерній імплікації смислу, редукції символічного значення) [240:100]. Цілком погоджуємося із цією думкою. Зауважимо лише, що трансформації образної природи символу зумовлені багатьма причинами художнього і загальнокультурного характеру і можуть бути простежені саме на традиційних символах. У межах конкретного ідіостилю перетворення *символ* → *знак* може бути спричинено зміною ментальних концептів (життєвих орієнтирів, системи ідеалів).

М.Рубцов дотримується іншого погляду на процес перетворення символу-образу на символ-знак: «[...] Символ-образ поволі, внаслідок багаторазового повторення – тиражування в інших творах – починає втрачати свою первинну силу, згасати..., тяжіти до знака» [178:60]. Перетворення символу-знака на символ-образ можливе «під рукою видатного майстра» [178:62], тобто через імплікацію нових сенсів.

Згідно з цією тезою М.Рубцова всі традиційні символи є символами-знаками. Не можемо погодитися з цим. Вважаємо, що конкретна реалізація символу в певному творі, крім культурно-національного компоненту (В.Телія), етносем (Дж.Грінберг), містить власне авторський елемент. Отже, «повторення – тиражування» не позбавляє символ образності, оскільки кожен автор маркує її індивідуальною ПМС.

Слід зазначити, що до словникової кодифікації вміщено визначення символу як образу зі специфічною структурою [126:254-255]. Тлумачення вербального символу як образу належить також Л.Авксентьєву та М.Філону [2:149].

Ми дотримуємося твердження про однозначність знака і полісемантичність символу. На нашу думку, якщо цей різновид образу кваліфікується як символ, то автоматично за його значенням визнаються, крім художньої вартості, усі вищезгадані нами функції – більшою чи меншою мірою.

До того ж перехід від образу до символу надає останньому «сміслової глибини і смислової перспективи» [15:361]. Отже, скориставшись теоретичними положеннями М.Бахтіна [15:361] та спираючись на визначення символу Л.Авксентьева та М.Філона [2:149], розуміємо художній вербальний символ як трансформований образ, що зберігає зв'язок із позначуваними реаліями та опосередковано через смислові сплетіння співвідноситься з ідеєю космічного й людського універсуму.

1.4.3. Поліфункціональність і сфери застосування символіки. Класифікації символів

Серед найголовніших функцій, закріплених за художніми символами, дослідники називають такі:

1. Символ є вмістилищем естетичного ідеалу (закріплені у конкретно-історичних образах духовні потенції і соціальні можливості людини у її вічному прагненні гармонізації своїх стосунків з навколишньою реальністю). Художній символ – «естетичний ідеал, що отримав найбільш адекватну форму свого вираження» [178:48-49]. Розуміння символу як вмістилища ідеалу сягає німецького романтизму.

Зауважимо, що архетипні символи містять загальнолюдські ідеали. Ті з ідеалів, що належать до традиційних символів, відбивають особливості світосприйняття даного народу; індивідуальні авторські символи є носіями комплексу морально-етично-естетичних уподобань автора як особистості.

2. Призначенням символу (стосується традиційних і архетипних символів) є об'єднання шарів культури, оскільки символи – «важливий механізм пам'яті культури...» [130:11-12], «посланці інших культурних епох» (інших культур), а також – нагадування про давні (вічні) основи культури [130:12].

3. На рівні семіотичних можливостей людини символи виконують функцію гармонізації несумісних сфер реальності. Традиція уявлення символу як діалектичної єдності сягає класичної німецької філософії.

Сучасні дослідники характеризують символ як об'єкт, у якому перетинаються різні типи реальності: видиме/невидиме, цей бік/трансцедентне, свідоме/несвідоме, природне/надприродне [255:11].

4. Найважливішою, з нашого погляду, функцією символу є когнітивна функція, тісно пов'язана з процесом сприйняття/відбиття.

Залежно від того, як вирішується питання про те, чи є символічний образ адекватним відбиттям реального об'єкта, виділяються дві протилежні позиції розуміння процесу «сприйняття/відбиття» і, відповідно, ролі символіки в ньому. На думку Л.Уварова, символічне є адекватним символізованому (об'єкту реального життя), проте образ об'єктивного світу (чуттєвий чи абстрактно-понятійний) не є мертво-дзеркальним відбиттям, містить у собі елементи знаковості і символічності або тісно пов'язаний із ними, збагачується завдяки їм і стає більш адекватним [231:107;116].

Л.Уваров, спираючись на думки І.Сеченова, стверджує наявність у символу ще двох функцій. По-перше, символи роблять більш матеріально-відчутними абстрактні поняття для сприйняття їх розумом і збереження у пам'яті людини, а по-друге, виконують функції фільтрів, що контролюють оптимальний процес переробки чуттєвих вражень у свідомості [231:113].

Зауважимо, що не можна заперечувати матеріального боку існування культури; символ – адепт культури, при зображенні культури людства як суто духовної діяльності відбулось би обмеження символу сферою свідомості, що дало б спотворене уявлення про реальну природу і сутність символічного вираження.

Крім перелічених якостей, символам притаманна сугестивність, тобто можливість впливати на свідомість і підсвідомість людини: навіювати або викликати певні уявлення. Ця властивість символів пов'язана із двома

факторами: перший – складні психічні процеси сприйняття/рефлексії, другий – здатність символів бути замісниками реалій. Сугестія притаманна як символам–знакам та емблемам, так і символам-образам. При цьому механізм впливу перших обмежується дозволом/заборною певних дій або апеляцією до чітко визначеного уявлення у свідомості реципієнта. Механізм впливу символів-образів набагато складніший, тісно пов'язаний із особливостями психіки, внутрішнім світом конкретного індивіда. Архетипні ж символи діють на рівні підсвідомості, вони не тільки корегують поведінку людини, а й впливають на її світосприйняття.

Поліфункціональність, діалектична природа символічного значення, а також перебування його на перетині зацікавлень лінгвістики, психології, філософії та мистецтва пояснюють існування багатьох напрямків усебічного вивчення природи символічного, його структури, походження, особливостей індивідуального авторського використання та ін. Існує багато різних класифікацій символів.

Зразком генетичної диференціації є класифікація, запропонована М.Костомаровим. Учений виділяє символи, джерелом яких є світ природи; символи, поява яких пояснюється існуванням традиції використання певного предмета в побуті предків, а також символи, що засновані на давніх міфах, традиційних переказах та віруваннях [109:42].

А.Лосев розподіляє символи відповідно до сфер функціонування: наукові, філософські, міфологічні, релігійні, людино-виражальні, ідеологічні та наказові, зовнішньо-технічні [129:164].

М.Новикова та І.Шама пропонують поєднувати предметну класифікацію символів із дистрибутивною та контекстуальною. При цьому дистрибутивна класифікація передбачає виявлення частотності та значущості певного символу в різних частинах одного тексту або в різних текстах, можливо, різних авторів, а контекстуальна класифікація (або метод) досліджує міжконтекстуальні зв'язки символу на трьох рівнях: гіпотекстовому, текстовому, гіпертекстовому [149:17].

Загальноновизнаним у сучасному мовознавстві є поділ символів на індивідуально-авторські та традиційні [269:256-257], [140:40-42], [240:92-102], [212:16-17], [209:61-62], [113:102-106], [207:29], [178:106-132]. Традиційні символи стали формулами архетипного характеру, саме вони є стрижнем культури, носіями ідеалів, що забезпечують отримання інформативно-ціннісної спадщини наступними поколіннями. Вивчення різновиду традиційної символіки – народнопоетичних символів – сягає праць О.Потебні та О.Веселовського. Серед сучасних вітчизняних мовознавців народнопоетичний символ вивчають С.Єрмоленко, Л.Пустовіт, Ю.Зуєнко, Г.Дима та інші.

С.Єрмоленко пропонує таке визначення народнопоетичного (а саме народнопісенного) символу: «Це слово, яке завдяки традиційному вживанню в фольклорних формулах, завдяки стійким асоціаціям набуває додаткового узагальненого значення, додаткової емоційної оцінки. Зміст його прочитується однозначно незалежно від контексту» [75:21]. Значення терміна, запропоноване С.Єрмоленко, обираємо за робоче визначення народнопоетичного символу.

Традиційна символіка диференціюється за обсягом контексту вживання, наприклад, символ Прометея має загальнолюдський суспільно-філософський контекст, символ червоної калини – національний, народнопоетичний. Якщо поет використовує традиційний символ, останній входить у тканину твору аперцептованим історичним, вселюдським досвідом поколінь [140:40].

З іншого боку, у поетичному творі символ може підлягати змістовим модифікаціям. Зауважимо, що автор може використовувати традиційні формули і без змін.

Для встановлення традиційного значення символу ми користуємося роботами О.Потебні, М.Костомарова, О.Веселовського, П.Чубинського, а також словниками символів.

Індивідуальний авторський символ є «символічним уживанням слова, що має другий план і навантажене у поета додатковими асоціаціями, які і дають можливість слову стати символом» [269:256-257].

Аналогічне визначення індивідуального символу наводить Н.Сологуб [207:29]. Зрозуміло, що творчість поета спирається на певну літературну традицію, він є носієм певного типу ментальності. Індивідуальний символ – концентрація поетичної переробки життєвого досвіду особистістю поета, свідчення духовної діяльності, конститuent системи ідеалів. Отже, філософську, естетичну установку автора концентрують індивідуальні символи. До того ж лірика – рід літератури, обраний Т.Осьмачкою як такий, що ідеально відповідає реалізації творчих задумів, характеризується «я – центризмом» – зображенням людини у всій глибині її духовної екзистенції [212:12].

Обов'язковою умовою символічної означеності слова є повторюваність на текстовому чи позатекстовому (поняттєвому) рівнях [232:206], [140:41]. Індивідуальний символ може існувати в межах одного твору, кількох творів або бути домінантою усієї творчості.

Існують дві, на наш погляд, безпідставно категоричні думки щодо «справжньої» символіки, яка завжди є виходом за межі художнього аспекту твору [129:145] та обов'язково ексклюзивна [178:52-53]. Вважаємо, що можна говорити про різні види символів: у першому випадку – типові конститuentи ідіолекту, у другому – індивідуальні авторські символи.

Л.Авксентьев та М.Філон пропонують два види класифікації символів. Перша – диференціює символи у структурно-семному плані, друга – враховує особливості походження символів і є, на наш погляд, серед названих найбільш вдалою [2:149], адже особистість митця характеризує і набір символіки активного використання, і володіння літературною традицією, і ставлення до загального культурного фонду людства.

На нашу думку, дослідники помилково ототожнюють терміни «традиційні народні символи» і «архетипні символи». Під архетипним, за Ф.Уїлрайтом, слід розуміти поняття символів, значення яких однакове або близьке для всього людства (наприклад, кров, вода, сонце). Такий розподіл, на наш погляд, не

зменшує самотності і цінності конститuentів культури української нації, але позбавить лінгвопоетику від уживання помилкових термінів-дублетів.

Отже, узявши до уваги різні типи згаданих вище класифікацій, пропонуємо диференціювати такі різновиди символів:

I. Індивідуальні авторські символи.

II. Успадковані символи:

1) егоцентричні трансформації символів архетипної природи, зумовлені особливостями ПМС (зауважимо, що архетипний символ у «чистому» вигляді може існувати лише «de jure»; «de facto» у конкретному творі ми завжди спостерігаємо модифікацію);

2) народнопоетичні символи;

3) міфологеми:

- слов'янського походження,
- іншого походження, у тому числі індивідуально-авторські;

4) християнська символіка.

Відповідно до триярусної моделі поетичного світу Т.Осьмачки у практичній частині дисертаційного дослідження розподіляємо метафори і символи за такими тематичними групами:

1. Метафори і символи на позначення астральної моделі світу.
2. Метафори і символи на позначення земної моделі світу.
3. Метафори і символи на позначення ментальної сфери.

Одночасно ми з'ясуємо, які саме денотати потрапляють до групи найбільш інтерпретованих поетичних засобів у системі ідіостилю. Відповідно, окреслюємо систему ідіостильових домінант, описуємо типові для ідіостилю Т.Осьмачки образні парадигми та образні паралелі. У ході аналізу скористаємося дослідженням поетики українського символізму Л.Ставицької, де автор наводить сталі конструкції переносів («символічні паралелі»), наприклад, світ – храм, душа – храм, світ – труна, буття – сад та інші, характерні для поетичної свідомості поетів-символістів.

1.4.4. Поняття символу в межах естетики символізму

Як центральна категорія, як призма, крізь яку сприймається світ, і сам засіб сприйняття визначається символ у європейській літературно-художній течії кінця XIX – початку XX ст. – символізмі. Символ розглядається як більш дієвий, ніж власне образ, художній засіб, що допомагає «прориватися крізь покров буденщини до ідеальної сутності світу, що перебуває над часом, його трансцедентної краси» [126:379].

Оскільки саме російські митці-символісти прагнули теоретичного осмислення провідних тенденцій своєї літературної течії, ми знаходимо дефініції символічного у доробках С.Соловйова, В'яч.Іванова, А.Белого та інших. Представники як старшої, так і молодшої генерації російських символістів (Ф.Сологуб, Д.Мережковський, З.Гіппіус, В'яч.Іванов, К.Бальмонт, А.Бєлий та С.Соловйов) у культурі краси, заснованому на твердженні «краса – естетичність – сутність світу», спиралися на філософські погляди В.Соловйова. «Софія» В.Соловйова, що увібрала у себе і «божественну подругу» Данте, і «вічну жіночість» Гете, дала символістам певний «міфологічний код»; крізь чарівну призму божественної Софії вони бачили інший, вищий, неподільний світ, що протиставлявся прозаїчному, сумному, зрозумілому земному світові [44:388]. Найкраще, на наш погляд, програма російського символізму відбита у роботі А.Белого «Символизм как миропонимание». На думку автора, провідними «гаслами символізму» повинні стати такі тези: символ завжди відбиває дійсність; символ – це образ, модифікований переживанням; форма художнього образу неподільна за змістом [16:256-257]. Як і більшість символістів, А.Бєлий сприймає дійсність, реальний світ як вороже для особистості середовище: «Життя є блідим відбитком боротьби життєвих сил людини із роком» [16:246-247]. При цьому буття людини визначається не подіями, а символами «іншого», саме символи пробуджують «музику душі» [16:246]. Пізнання філософське, релігійне є одкровенням, а отже, символічним. Сам символ – провідна естетична і поетична категорія – має таку структуру: а)

неподільна творча єдність, у якій сполучаються дві складові, в) образ природи, втілений у звуці, фарбі, слові та с) переживання, що довільно розподіляє матеріал звуків, фарб і слів, щоб цим матеріал повністю відбив переживання [16:257].

Абсолютизація символу та «поетичний конфлікт» із дійсністю, із «зовнішнім життям» [144:68] – риси, характерні і для українського символізму, серед представників якого Д.Загул, М.Терещенко, Ю.Іванов-Мережко. Український символізм як літературне явище є мало дослідженим у сучасній філології. Зокрема, Г.Черниш дає таку характеристику цієї літературної течії в Україні: «Український символізм не мав виразного національного обличчя. У його лавах не було жодного теоретика та й поетичних талантів, відверто кажучи, бракувало. Був символізм не лише слабким на гребні хвилі, а й нетривалим» [256:231]. Не можемо погодитися з автором. Оскільки на становлення поезики українського символізму вплинула усна народна творчість, насичена яскравою, самобутньою символікою, представників цієї течії не можна звинувачувати у відсутності «національного обличчя». Окрім того, специфіка поезики і дотримання відповідної стильової норми дозволяє говорити про символізм раннього А.Головка, М.Хвильового та П.Тичини, художня майстерність яких не викликає сумнівів.

З'ясовуючи, до якої літературної течії належать автори, перш за все слід зважати на те, якої стильової норми вони дотримуються. У наукових розвідках Л.Ставицької [211], [212] наведено типові для поезики символістів образні паралелі. Т.Осьмачку ми схильні віднести до цієї течії, незважаючи на констатовану сучасниками «своєрідність і замкненість» [278:123], «відокремленість поета від загального літературного процесу» [253:29], бо дотримання ним символістської стильової норми дозволяє говорити про символізм автора, розглядати його особливу поезику в контексті естетики відповідної літературної течії. Для Т.Осьмачки, як і для більшості українських символістів, характерним є вживання художніх образів *душа* і *серце*,

символізація таких явищ природи, як *сніг, хмари*, поетизація небесних реалій, пір року – *весни, осені*.

Підсумки

Дослідження ідіостилів авторів, штучно вилучених із історії української літератури – одне з актуальних питань сучасної лінгвопоетики. Адекватним прийомом ідіостильового аналізу є встановлення системи домінант, зумовленої особливостями ПМС. Вивчення індивідуальних рис ПМ поета не можливе без урахування контексту відповідної літературної течії.

Систематично вживані автором образи або використані художні прийоми є ідіостильовою домінантою. На метафорах і символах – універсальних засобах вербалізованого освоєння світу – позначається не тільки специфіка етноментального світобачення, а й самотній внутрішній світ автора. Отже, розгляд метафор і символів як ідіостильових домінант дає можливість дослідити семантичні перетворення у лексемах-прототипах і схарактеризувати митця як особистість, поринути у глибини його *ego*.

РОЗДІЛ 2. МЕТАФОРИ І СИМВОЛИ НА ПОЗНАЧЕННЯ «АСТРАЛЬНОЇ» МОДЕЛІ СВІТУ

«Астральний» компонент ПМС Т.Осьмачки містить назви таких небесних світил, як: *зірка, сонце, Земля, місяць*. Крім того, на нашу думку, поняттю «астрального» відповідає образ *неба* з усіма варіантами. Оскільки образ *ночі* в ідіостилі автора найчастіше виступає як поетичний еквівалент нічного неба, ми також розглядаємо цей образ в одному розділі з метафорами і символами на позначення «неземних» реалій.

2.1. Метафори і символи із компонентами «зірка» та «ніч»

Образи неба, сонця, місяця, зірок є своєрідними лакмусовими папірцями для виявлення індивідуального світобачення митця, його своєрідної художньої манери. Образ «зірки» співвідноситься з компонентом «верх» архетипної опозиції (верх-низ) і так само конотує позитивну оцінку інформацію.

Численна група метафор із компонентом *зоря (зірка)* відтворює опоетизований, одухотворений пейзаж. Переважно метафоризованим компонентом є дієслово, часто зустрічаються також і перифразні конструкції. Головну роль при метафоричному перенесенні відіграють у поета зорові асоціації: мерехтіння зір, яскраве чи затьмарене їх світло, форма, кількість, поява і зникнення тощо.

Зірки уявляються маленького розміру в результаті зорової ілюзії, що створюється великою відстанню від них до землі. Ідіостиль Т.Осьмачки містить численні метафори, в яких модифікатор «зірка» сполучається із назвою об'єкта: *«Під небом плакав темний звір і дускотіли піски зір»* [Т.О.:61]. Спостерігаємо своєрідне поєднання слухових і зорових асоціацій у генитивній бінармі. Іменник «пісок», потрапляючи до семантичного оточення астроніма, не втрачає актуальності ядерної семіми – «сипуча гірська порода, що складається із крупинок твердих мінералів, переважно кварцу» [200, VI:544]. Кварцові гранули між піщинками, що виблискують на сонці, нагадують поетові мерехтливі зірки.

Якщо розглядати ширший контекст, то виразно відчувається метафоризація дієслова «лускотіти». Слухова і зорова асоціації зливаються, і «лускотіти» виступає на місці дієслова «мерехтіти».

Образне змалювання зірок у контексті: «... і голову до неба повернув, що засіялося, немов білим маком...» [Т.О.:89] – досягається завдяки актуалізації семими «дрібного сипучого матеріалу». Прикметник «білий» разом зі значення кольору отримує й конотативне значення «той, що світить». Одночасно виникає асоціація із цвітінням: автор використовує образну паралель «зірка – квітка». Тут спостерігаємо архаїчний мотив ототожнення неба з полем, характерний для хліборобських культур, адже українці, «як і всі народи з давніх-давен у своїй міфології переносили поперед усього землю на небо...» [109:4].

Об'єднуючи в один поетичний ряд лексеми «зорі», «птахи», Т.Осьмачка створює особливий міфічний дискурс, для якого є природним і органічним оживлення Всесвіту: «А зорі і птахи під груди орлині знімалися швидко в летючі ключі та й сипались в сонце, неначе в долині мошка у підпалену скирту вночі» [Т.О.:204]. На перший план виступає зорова асоціація: «маленький» розмір зірок для людини, що спостерігає їх з далекої відстані. Саме тому, що у творчій уяві поета зірки асоціюються із дрібними частками, вони можуть «сипатися», уявлятися *білим маком* чи *комахами*.

Утворення наведеної бінарми *зоряний рій* у контексті: «І пісню про сердечне право потайне під вічний зоряний співали б рій» [Т.О.:204] – пояснюється, на нашу думку, двома зоровими асоціаціями. Обидві вони пов'язані з лексемою «рій»: маленький розмір бджіл і нагадує поетові зірки – цяточки, а їх метушливі рухи – мерехтіння зірок.

Образну паралель «зірка – комаха», типову для ПМ символістів, спостерігаємо у таких рядках: «А думи їх злітають на високі арки ночі, де ворухаться на вітрі зорі...І над зорями кружляють, як рої бджолині над вуликами золотими» [Т.О.:36]. Скориставшись класифікацією Н.Кузьміної, наведений приклад зарахуємо до алегоричних (традиційних) віршів, де

«поетичні форми доповнюють одна одну...», а один денотат («дума») характеризується з різних боків [113:162]. Використання метафоричного кліше **думи злітають** відбиває етнозумовлені погляди поета на астральне існування людської свідомості. Знаходимо вплив архаїчного світогляду давніх українців, де зірки – душі людей [260:6]. Метафора **арки ночі** є образом нічного неба і утворюється двома етапами. Перший – накладання семантичних полів лексем «небо» і «арка». Зорові асоціації – сферична форма небозводу для людини, що спостерігає небо з поверхні землі, – спричиняють виникнення метафоризованого компонента **арка**. У контексті знаходимо також залишки архаїчних уявлень давніх українців про небо, яке «прозоре, але настільки тверде, що може вдержати усіх небожителів» [260:6]. Другий етап – деталізація образу за допомогою ширшого контексту. Саме нічне небо уявляється Т.Осьмачці монолітним; лексема «арка» завдяки характерному лексичному оточенню, навіть увійшовши до складу метафори, зберігає семи «структурність», «витонченість» та семему «бути опорою для чогось». Уявлення про небо як про тверду субстанцію – характерна особливість ПМС Т.Осьмачки, оскільки вживання образних паралелей «небо – дах, стеля, горище» – типова риса поезики символістів [212:85]. Утворення метафори-уособлення **де ворухатися на вітрі зорі** викликана зоровими асоціаціями: мерехтіння зірок створює ілюзію рухів.

Слід зазначити, що у цьому прикладі спостерігається нетипова для Т.Осьмачки ситуація перерозподілу образних комплексів. Так, бінарма **зоряний рій** може використовуватись для художнього зображення зірок, в іншому випадку, у незначній модифікації, – для поетичного зображення перебігу думок. На нашу думку, такий перерозподіл викликаний існуванням у свідомості поета єдиного асоціативного комплексу душа – думка – зірка. Думкам відповідає образ **роїв бджолиних**, а вмістилищам, – **золотим вуликам** – образ **зірок**.

У контексті: *«І зорі булькали в вітрах, палили нитки в небесах, спадали в скло лісних ставків, і бились дзвінко на скалки»* [Т.О.:57] – нитки, що палають

на небі, є метафоричним відображенням сузір'їв. Одночасно зорям надаються властивості скла – крихкість, ламкість. Однак, у цілому, збагачення асоціативного поля *зірки* цими поняттями для Т.Осьмачки явище нетипове, цей образ залишається на периферії його образної парадигми.

Бінарма *скло ставків* належить до так званих поетичних штампів, при її утворенні головну роль відіграють зорові асоціації – блискуча поверхня води нагадує блиск скла, а також вказує на здатність відбивати предмети.

Зображення неба як дзеркального відбитка водної стихії не є новим для поезії. Якщо небо асоціюється з водою (до уваги беруться зорові асоціації: блакитний колір; перебіг хмар нагадує хвилі), то «водянні» якості поширюються і на зірки. Спостерігаємо саме той випадок, коли до семантичної структури слова *зірка* додається сема «рідина». Зрозуміло, що зірки отримують якості рідини – *капати, булькати, текти*. У наступних прикладах: «*ранкова зоря купається до сходу на горах десь у озері – в воді...*» [Т.О.:94]; «*Того ж я, що прийде, як впливуть зорі...*» [Т.О.:210] – відбувається метафоризація дієслівного компонента на позначення руху. Вважаємо, що бінарма *впливуть зорі* наближається до стертих метафор: її образність згасає, оскільки в основі перенесення лежить «шаблонне» ототожнення водної стихії і неба. В іншій бінармі *зоря купається* образність не втрачає свого енергетичного потенціалу завдяки персоніфікації.

Підставою для образного вживання дієслів у бінармах *впливуть зорі, зоря купається* є зорові асоціації: зірки відбиваються на поверхні води, крім того – метафоризовані дієслова конотують, на нашу думку, повільність руху.

Верх (небо) співвідноситься із вірою, Богом, душами праведників. Зірки можуть уявлятися Т.Осьмачці подібними до Божих слідів або п'ят голодних і босих співвітчизників-страдників, що «пішли на небо» під час лихоліття: «*І батько просить «як-небудь на пудів два...» Я ж тільки можу, що від мук тут кричати! <...> П'ятою з Паньківки сліди я позначив. Чиїми ж п'ятами вгорі на небесах мені так світять вечори, як я в сльозах? <...> А ті ж крихти, в*

ночах живі, з стола небес хай рідний вітер на папір мені зідме!» [Т.О.:43]. Образ стає символом завдяки глобальності, значущості зображуваного. На нашу думку, *живі крихти* – більше, ніж пейзажна метафора. Виникнення цього символу – відповідь поета на жахливі умови життя: родина поета голодує, хліб у такій ситуації – найцінніше, він є життям. Архетипний образ *верх* асоціюється з добром, вірою, світлом. *Живі крихти*, що є нічними світилами, отримують асоціації, пов'язані з *верхом*.

Сема «життя» спочатку надається лексемі «хліб», далі – *зіркам-крихтам*. І хоч ми не знаходимо наочної реалізації образу Христа, виникає враження, що автор апелює до символічного духовного причастя (яке, можливо, перегукується з образами Таємної (останньої) вечері). *Стіл небес і зірки-крихти* є символом таїнства причастя у духовно-релігійній площині, але, одночасно, вони є ланцюгом, що пов'язує поета з родиною, а отже, стають уособленням малої Батьківщини. У наступній групі метафор та символів модифікатор *зірка* (або відповідний описовий зворот) отримує властивості вогнища. Головну роль відіграють зорові асоціації: зірки – блискучі, яскраві, а також – традиційне уявлення про джерело світла – вогонь. Наприклад, метафора *«зірка пропала смугу...»* [Т.О.:91] побудована на зорових асоціаціях. Спостерігаємо типове для ПМС Т.Осьмачки сприйняття небесної сфери у вигляді твердого купола.

Художнє зображення мерехтіння зірок базується на зорових асоціаціях: *«Вечірні вулиці, немов мечі, що на камінні темним дзвоном грають, од їх аж іскри в небо одлітають, а ті пливуть на мовчазних вітрах і світять скрізь вночі по городах»* [Т.О.:87] – і нагадує поетові спалахи іскри. Оскільки зірки не є джерелом вогню, можливості семантичного оточення лексеми «вогонь» вповні не використовуються поетом (порівняно з попереднім прикладом). Уживання образної паралелі «зірка – іскра» закріплено СУМ [200, III:576].

Про символізацію знарядь, обрядових дій, пов'язаних із сільськогосподарським циклом робіт, як характерну рису усної народної

творчості говорив ще І.Нечуй-Левицький [146:60-61], пізніше ці думки знаходимо у Г.Дими [66:24].

Підставою для метафоричного перенесення у схемі «зірка – знаряддя праці», крім зорових асоціацій, є традиційне для давніх українців міфічне ототожнення «неба» і «поля» [146:4-5]: *«Борона упала на ліси дубові, зубком учетилась в небосхил над морем, та й висить на небі на північ зубками, розгойдана люто сніжними вітрами. Буйними вітрами зубки розпеклися, і в небі зірками жала зайнялися. Знов із-за Дону блискавка зірвалась – кинула дружину на залізні жала! На зубках вогненних мій муж розп'ятий...»* [Т.О.:69].

Образна паралель «зірки – зубки борони» не належить до типових моделей, уживаних символістами [212:90], а отже, є індивідуально-авторською. Спостерігаємо також глобалізацію символу: образ **зірок** трансформується в один із центральних символів християнства – **хрест**.

Л.Авксентьев та М.Філон вважають: «Релігійно-християнські символи – Христос, Марія, Каїн, Іуда, хрест, небо, чаша, кров... – особливі не тільки з точки зору смислової структури образу, але і змістотворчих властивостей, що визначають як наявність, співвідношення і взаємодію різних рівнів інформації поетичного твору, так і природу поетичного слова всього твору» [2:94].

У Т.Осьмачки образ **хреста** репрезентовано не вербально, проте символ легко реконструюється із контексту. Зображення **хреста** має підвалини, набагато давніші за історію християнства. Хрест належить до архетипів. Слід зауважити також, що **хрест** і **розп'яття** не є абсолютними синонімами. І хоча в атеїстичному суспільстві різниця між конотаціями цих двох понять зазнала нівеляції, а реальні предмети не диференціюються, Т.Осьмачка кожного разу, застосовуючи символіку **розп'яття**, зберігає його індивідуальні конотації. Крім усіх значень **хреста**, **розп'яття**, на нашу думку, конотує біль, страждання, смерть. Актуалізацію саме цих сем спостерігаємо в авторській реалізації нетрансформованого християнського символу. Слід зазначити також, що для поета є характерним уживання словообразу **хреста** з конотаціями,

притаманними *розп'яттю*. Т.Осьмачка трансформує традиційний християнський образ Христа. Пожертва власного життя заради спасіння (всього людства – у Христа; рідної країни – у воїна) – це те, що об'єднує площину віри з площиною реального минулого України у свідомості поета. В образі Христа, на нашу думку, поет актуалізує три семи: «страждання», «жертва», «спасіння». Саме їх як провідні використовує Т.Осьмачка при створенні образу розп'ятої України, який, з одного боку, належить до поетичного дискурсу, а з другого, – відбиває трагічні історичні реалії 20-х років. Образну паралель «зірки – цвяхи», типову для ПМ символістів [212:90], використовує Т.Осьмачка у таких рядках: «...коли і небо висить у космічній кручі вже на останніх змучених зірках» [Т.О.:125]. Утворюючи розгорнуту метафору *небо висить у космічній кручі*, поет відбиває уявлення давніх українців про небо. Одне з перелічених П.Чубинським уявлень: «небо – здоровенне покривало» – реалізується в Осьмаччиному контексті [260:3]. У процесі метафоризації певну роль відіграють і зорові асоціації: маленький розмір цвяхів, металевий блиск нагадують поетові «маленькі» зірки. У прикладі: «Через те твоя справа, неначе в Творця обіперта на зоряні сохи...» [Т.О.:197] – виникнення образу *зоряні сохи* пов'язане із зоровими асоціаціями: очевидно, конструкція сохи нагадує поетові сузір'я. На нашу думку, *зоряні сохи* є також авторським символом долі, фатуму, що перебувають у руках Бога. Зірки, як ми вже вказували, традиційно виступають вісниками долі; борозна, яку залишає по собі соха, співвідноситься в межах ПМС Т.Осьмачки з життєвим шляхом людини. Таким чином, структура егоцентричного символу містить як традиційні фольклорні елементи, так і компонентні виразники індивідуального авторського світосприйняття. *Справа, обіперта на зоряні сохи*, – Богом даний хист поета – символ важкого шляху, обраного митцем у складний час.

У контексті: «Я глянув над себе в безодню, аж лапами сонце тримає орел і крила у сутність безводну небесних просторів прогінно продер. Його ж голова там держала вінок із зірок, ще й зів'ялу траву випав. І орлиний без звуку вінок

на високу вербу, й те диво небесне сузір'я взяла вона в руки малі й мені на чоло непокірне поклала в німому жалі» [Т.О.:202] – **зорі** є символом таланту, долі поета, його обраності. Спостерігаємо часткове накладання семантичних полів лексем «зірка» і «квітка» (образна паралель «зірка – квітка» є типовою для ПМ символістів [212:90]). Поява образу пов'язана із трансформацією, що виникає внаслідок актуалізації зорових асоціацій: форма зірки нагадує поетові пелюстки квітки. Проте використання вінків в обрядах, пов'язаних із ворожінням, віщуванням майбутнього, долі, є характерним для давніх східних слов'ян. Таким чином, **вінок із зірок** – символ-гібрид, де виразно відчувається слов'янське коріння магічного купальського вінка та існуючих уже на рівні фразеології «лаврів» і який є виразником авторського сприйняття долі-фатуму поета.

Т.Осьмачка часто насичує свої твори міфологемами й архетипами. Особливе величання **орла** зустрічається у багатьох його поезіях. **Орел** символізує, на думку М.Костомарова, велич, перемогу над неприємностями, швидкість [109:99]. Використовуючи міфологему **орел** (остання порівняно із зооморфним народнопоетичним символом має ширше асоціативне поле), Т.Осьмачка актуалізує сему «велич». Одночасно поет звертається до праіндоевропейської космогонічної міфології, де «універсальна цілісна концепція світу втілювалася в образи світового дерева» [86:8]. Кожному з трьох ярусів світового дерева відповідають різні тварини. Гілкам – верхівці відповідають «птахи міфологічного характеру», а також сонце і місяць [86:8].

Зірка як символ долі з'являється в багатьох творах Тодося Осьмачки: «*А мати стояли мої наді мною і зорі знімали із неба рукою <...>у чуб мій влітали, мов зерно в колосся...*» [Т.О.:45]. Центральний словообраз тут – **зоряний вінок**, який отримують поети – обранці долі. Провідні конотації авторського символу – приреченість, обраність, фатальність. **Зоряного вінка** неможливо позбутися, він є одночасно божим дарунком і тягарем. Квітки, вплетені у волосся материнського рукою, – варіант **зоряного вінця** поетів. Автор використовує і

образну паралель «зорі – зерно». Підставою для виникнення образу стають зорові асоціації: ілюзія маленького розміру зірок.

Взаємодію образу **зірки** із комплексом “рослинний світ” спостерігаємо у таких рядках: «...і бризкає кров аж у стелю світів; із крапель кривавих зростають зірки, а зорі на небі, як в полі волошки, зривають поети і в’яжуть вінки <...> кров бризкає в небо і зорі цвітуть...» [Т.О.:29], – де поруч із символічним значенням **зір** вживається архетип **кров**, одне з центральних значень його – життя. У Т.Осьмачки життя асоціюється зі стражданням, болем, але «гострота» цих понять нівелюється картиною вічності: **хлюпають ріки криваві в долинах віків** [Т.О.:28]. Бризки крові, вважаємо, символізують зміну поколінь, своєрідну данину майбутнім нащадкам.

Якщо в більшості наведених прикладів для лексеми «зірка» навіть при образному вживанні актуальною залишається ядерна семема «самостійне небесне тіло, що являє собою скупчення розжарених газів» [200, III:567] або відчувається зв’язок із нею, то у наступних прикладах **зірка** набуває символічного значення, яке ґрунтується на актуалізації інших компонентів лексичного значення. Символом надії, поетичного натхнення, вічності справжнього мистецтва стає **зірка** у вірші «Містерія»: «Ти, Беатріче, йди з рабами, Сплітай для них свої вінки, А Данте піде над віками, Світити вам нові зірки» [Т.О.:121]. Т.Осьмачки використовує прийом антитези, де Беатріче як уособлення людських, минутих почуттів протиставляється вічності мистецтва, а отже, Данте. Автор уживає образну паралель **нові зірки** – безсмертні витвори мистецтва, ідеали, духовні орієнтири. Символічний мотив **вінка** використовується поетом у прадавньому значенні: плести комусь вінок – пов’язувати з ним свою долю. У наведених рядках **вінок Беатріче** є символом земного, буденного.

Образи **ночі** і **зірок** становлять неподільну часово-простірну сполуку (так само як **ніч** і **місяць**). Автор є творцем яскравих метафор і символів, що формують оригінальний образ **ночі**. Ми вважаємо доречним розгляд художньої

парадигми із центральною лексемою **ніч** поруч із образом **зір**. У Т.Осьмачки **ніч** – це набагато більше, ніж часовий проміжок між вечором і ранком. В українській народнопоетичній традиції **ніч** наділяється негативними конотаціями.

Лексема «ніч» не містить негативних конотацій у таких поетичних рядках: *«Чи знаєте ви тиху й великодню, та ще й безхмарну українську ніч, що ронить зорі через Рось холодну церквам в огради, повні людських віч, щоб з ними з кошиків на всенародну <...> світити радість і років і сторіч...»* [Т.О.:235]; *«Ох ночі ви не знаєте тієї, що з зорями над ріками іде і розкидає їх, немов лілеї, скрізь на поля, ліси і на людей, але й сама на схід до однієї схиляється у полум'я бліде, щоб димом жовтим знятися над долом і догоріти в Бога під престолом...»* [Т.О.:236]. В обох випадках автор посилається на архетипну антитезу **верх/низ**, де верх (а разом з ним і зірки) асоціюються з добром і Богом.

Просторове розташування **ночі над ріками, над долом** факультативно переносить її до позиції **верху** і наділяє багатьма його конотаціями. Отже, у Т.Осьмачки **великодня ніч** – час таїнства, божого промислу. Символічне народнопоетичне значення зорепаду наповнюється новою «християнізованою» семантикою: **зірки** стають символом божого дарунку, благословення, вони також уміщують більшість позитивних конотацій, пов'язаних з верхом – небом.

У наступних антропоморфних розгорнутих метафорах **ніч**, на нашу думку, перетворюється на міфологему – складову частину специфічного поетичного дискурсу, характерного для ПМС Т.Осьмачки: *«.. а ніч полами змітала повні зорі в рядна чорні – пашню миту, золоту...»* [Т.О.:28]. **Рядна чорні, поли ночі** – поетичне зображення нічного неба. Ми вважаємо, що підставою для асоціативного зближення при утворенні бінарм є здатність модифікованих частин вкривати, ховати від людського зору, що частково відповідає традиційним поглядам слов'янства на **небо** як на «здоровенне покривало» [260:3] або купол, що спирається на землю, вкриваючи її. Серед

перелічених Л.Ставицькою образних паралелей із компонентом *небо*, характерних для ПМ символістів, немає таких, як: «небо – тканина» чи «небо – одяг або його частина» [212:85]. Проте такі образи існують в українських поетів – представників інших течій. Отже, Т.Осьмачка використовує традиційні схеми семантичного перенесення.

Відбиття прадавніх хліборобських культів знаходимо і в традиційному перенесенні «земного» на небо: зображення *неба* як величезного поля. При створенні перифраза *золота пащина (зірки)* автор використовує також і зорові асоціації: яскраве, блискуче світло зірок співвідноситься в уяві поета із золотом.

Персоніфікований образ *ночі* спостерігаємо у таких рядках: «..коли безокі, безперервні ночі затоплять сонце, Відень і Дунай...» [Т.О.:173]. *Безокі* (без зірок на небі) ночі стають символом забуття, що очікує, на думку поета, після припинення його фізичного існування. Авторська уява будує апокаліптичну картину смерті. В уявному руйнуванні поетичної моделі світу Т.Осьмачка навмисно перелічує її центри-стрижні «сонце» – «Відень» – «Дунай». І хоча Т.Осьмачку називають поетом «танцюючої зірки», очевидно, що і «солярний культ» займає помітне місце в його ПМС. Перенесення «зірка – око» (типова символістська модель) будується як на зорових асоціаціях (форма зіниці, її блиск нагадують зірку), так і під впливом давніх примітивних християнських поглядів на зірки як на душі померлих людей, що дивляться на землю [260:6].

2.2. Метафори і символи із солярним компонентом

Сонце – джерело земного життя і світла, воно є одним із ключових образів-символів у поетичній системі Т.Осьмачки, посідає одне з центральних місць в астральній площині ПМС, характерної для ідіостилю поета. Метафорам і символам із солярними елементами притаманна висока частотність уживання, конотативна варіативність, асоціативність.

Панівне місце солярного культу відбиває як етноментальні особливості національного світосприйняття (сонце, що дає тепло і світло, необхідні для

існування тваринного і рослинного світів, мало особливе значення для хліборобської культури слов'ян), так і цінності загальносвітового рівня.

Одним із найпродуктивніших шляхів утворення метафор із солярним компонентом у Т.Осьмачки є надання денотатіві *сонце* семи «рідина». Як зазначалося раніше, асоціативне наближення *неба* і *водяної стихії* – багато разів уживаний і інтерпретований у світовій поезії прийом. *Сонце*, як і *небо*, вміщує ідею *верху*, внаслідок чого можливе поширення на нього «водяних» якостей. З іншого боку, *сонце* – джерело земного світла. Ф.Уїлпрайт визначає *світло* як найбільш широкий архетип [232:100-101], що є носієм певних конотацій, пов'язаних із *вогнем*, а у давні часи існувала асоціація вогню з ідеєю верху. «Вогонь має злітати вгору, і, більше того, джерелом земного вогню і світла є, нарешті, сонце, що кожного дня перебуває над нами високо у ясному небі» [232:102].

Характерною рисою метафор для позначення небесних реалій у Т.Осьмачки є накладання семантичних полів лексем «сонце» і «вогонь».

У контексті: «...*кипіло сонце на загаті...*» [Т.О.:84] – ми можемо констатувати збагачення лексеми «сонце» семемою «висока температура плавлення». В основі метафоричного перенесення лежать, безумовно, тактильні та зорові асоціації: у спеку нагріте повітря створює ілюзію, що сонце «переливається», ілюзію «кипіння».

Асоціативне співвіднесення образів *сонце* і *кров* спостерігаємо у такому прикладі: « *І вже сонце кипить без борні і звитяг, не звірком з-під ножа в чорній мисці і не в грудях моїх, а на вовчих путях, у пожовклім заборсавишсь листі* » [Т.О.:196], – де сонячне світло асоціюється зі *звірком з-під ножа*, іншими словами, – кров'ю жертви. Підставою для асоціативного зближення є зорові асоціації: яскраво-червоний колір крові. Відбувається також актуалізація у лексемі «сонце» семемі «життєдайна, животворча енергія цього світила». Завдяки існуванню цієї семемі можливе символічне співвіднесення *сонця* (того, що дає життя) і *крові* (символу життя).

Спостерігаємо також цікаве семантичне зближення архетипів *сонце* і *серце*. Ми вважаємо, що лексема «сонце» стає полісимволом: по-перше, виступаючи поетичним синонімом серця, – символізує розчарування і зневіру, коливання духу, а по-друге, – життя, що прямує до свого фізичного кінця. *Сонце*, що *кипить без борні і звитяг*, – символізує життя, позбавлене енергії й радощів.

Дві образні парадигми із центральним компонентом «сонце» і з символом *серце* перетинаються у таких прикладах: *«А крихітка сонця у грудях кипіла, червоною кров'ю розтоплені зорі гнала в моїх жилах, виски розбивала»* [Т.О.:41]; *«То не рожса-цвіт буйно-запашний, А серце пала – сонце із крові! У гаях горить та зілля в'ялить»* [Т.О.:41]; *«Із сонця оцього вилітає птах.. Він давно заснув: зубами не б'є в небо кам'яне, не креше вогню»* [Т.О.:56]. У перифразі *крихітка сонця* – алегоричному зображенні серця – саме лексема «серце» – стрижень, оскільки «серце» (душа) асоціюється з променистим духовним світлом, а не навпаки. Ф.Уїлрайт зауважує, що архетипний символ *кров* має парадоксальну природу і утворює більш значну, аніж завжди, напругу [232:99]. Його повний семантичний спектр містить елементи, пов'язані як із добром, так і зі злом. Позитивна частина *кров* конотує життя, негативна пов'язана з тим, що кровопролиття – це завжди смерть. У Т.Осьмачки символ *червоного кольору* (кров) – один із типових конститuentів його поетичної системи. *Червона кров* – це молода сила, енергія. Контрастом виступає значення лексеми «кров» у рядках, де криваве сонце віщує смерть. Автор уживає також архетипний символ *небо*. На думку Ф.Уїлрайта, існує такий ланцюг асоціацій: вогонь конотує світло, світло – владу, влада – це Бог; місце перебування Бога – небо. У багатьох народів блакитний колір неба асоціюється з високими почуттями, альтруїзмом, вірою. Небо прозоре і неосяжне. У Т.Осьмачки відбувається часткове переосмислення архетипного символу *неба*. Очевидно, виникненню образу передував такий перебіг асоціацій: кам'яний—>твердий—>байдужий. Відповідно, епітет *кам'яний* вказує на те, що зв'язок із Богом

перервано: це стає зрозумілим у контексті, оскільки саме він сприяє продукуванню нових смислів. Таким чином, образ *неба* є одночасно і прямим (Бог), і реверсивним (байдужість). Але ця байдужість *неба* спричиняється не атеїзмом автора, а жорстокою сучасністю 20-х років в Україні.

Актуалізація в лексемі «сонце» семи «вогонь» і пов'язаних із нею конотацій (висока температура, жар) забезпечує появу метафори, в якій *сонце* постає в образі велетенської плавильні: *«Коли на город сонце забагато злило дощем розтопленого скла»* [Т.О.:111]. В основі перифразу «розтоплене скло» лежать тактильні та зорові асоціації. Блиском і мерехтінням, жаром, що випромінює розплавлена речовина, «розтоплене скло» нагадує поетові сонячні промені: *«...і сонце з моря, ставши на блакить прозору, тепер над нами капає росюю»* [Т.О.:179]. Якщо проміння надто яскравого сонця порівнюється із *розтопленням склом*, то *раннього, лагідного* світила – із краплями роси. В обох випадках лексемі «сонце» надається сема «рідина» (із комплексом властивостей), але в метафорі *сонце ... капає росюю*, акцент робиться на помірність виділення теплової енергії. Превалюючого значення набуває компонент семантичного оточення «роса» – «прохолода». Вагому роль при метафоричному перенесенні відіграють і зорові асоціації: численні краплі роси виблискують на сонці і цим нагадують промені. Очевидно, вищезгадані метафори можна зарахувати до творчих знахідок Т.Осьмачки. Метафори на позначення рухів сонця (в основі лежать давні міфічні уявлення слов'ян про сонце як живу істоту) у сучасній поетичній мові переважно втратили свою образність. Звичайно, крім тих випадків, де «сонце» є повнозначною міфологемою. Поетичну картину заходу сонця змальовує автор у таких рядках: *«І сонце росло, й надувалося вогнями, пружинили хвилі сліпучі на ньому з його берегів випадали на землю... Здавалося, падають з неба розпечені та велетенські підкови! Горіли долини, горіла пустеля, і посеред неї дивезна дорога ...»* [Т.О.:204]. *Сонце* уявляється авторові в образі небесної ріки, сповненої розтопленої блискучої рідини. Промінню відповідають два образи – *сліпучих*

хвиль та *розпечених підков*. В обох метафорах превалює сема «світло» (надмірно яскраве світло здатне виблискувати, засліплювати). Гра світла і тіні може нагадувати велетенські дуги (підкови). Але можливі й інші асоціації. Так, у рядках: *«іде, іде фастівський полковник. Сонце рвуть підкови»* [Т.О.:150] сонце поступається позицією модифікатора і стає поетичним синонімом *іскор*. Отже, підставою для метафоричного перенесення **проміння** – **підкови** є яскравий колір металу і здатність спалахувати (або вибивати іскри-спалахи).

Змалювання заходу сонця у вигляді пожежі – прийом, який часто застосовує Т.Осьмачка, віддаючи данину традиційному поетичному відтворенню пейзажних реалій: *«А сонце з-за горба широку смугу проміння в хату клало через сніг, і шибки зверху – і одну, і другу – розжесврювало в рамах з рогу в ріг... в обличчя людські наливало мідь»* [Т.О.:238]. Актуалізацію введеної до семантичної структури семи **рідина** (блискуча, гаряча) спостерігаємо і в цих рядках. Яскраве, жовтогаряче сонячне світло асоціюється з кольором розплавленого металу (міді). Однією з характерних особливостей ПМС Т.Осьмачки є існування сталих конструкцій, що складаються з перехрещення кількох концептів. Зокрема, таку конструкцію утворюють образи **вогонь** – **енергія** – **вода**. Наприклад, у контексті: *«Та не конем арабським чи гірським орлом, а тільки міццю серця й власних ніг і стрімко стати там і над добром і злом на той єдиний золотий поріг, з якого сонце скочується в ніч <... > знов по вогонь для денної ходи, мов те відро, в криницю йде на мотузку і аж під дужку набира води...»*[Т.О.:223].

При метафоризації актуалізується компонент значення лексеми «сонце» – «життєдайна, животворча енергія цього світила». Однак у свідомості поета існують два образи, з якими співвідноситься цей компонент значення. Перший поетичний еквівалент **енергії** – «вогонь». Таке закріплене перенесення відбиває особливості індивідуального світосприйняття поета. Звідси бере свій початок численна група метафор на позначення життєвої **енергії**: відповідно, **жити** – **горіти**. Другий поетичний синонім **енергії** – **вода**. Таке своєрідне поклоніння

воді, очевидно, можна пояснити тим, що «хліборобська» свідомість є ментально спорідненою душі поета. Відчувається, що у свідомості Т.Осьмачки архетипні символи *вогонь* і *вода* не створюють антитези. Життєдайна значущість води може бути об'єктом порівняння із силою вогню (тепла). Перенесення *сонце* – *відро* побудоване на асоціаціях за формою (коло) і призначенням (сонце вміщує тепло (енергію) – так само, як відро воду). Образ *золотого порога* – обрїю під час заходу сонця – також побудовано на зорових асоціаціях (золотий колір – яскраве сонячне проміння). У контексті: «Гудуть трамваї, наче у тунелях, в глибоких стінах городських; дроти із сонця точать їм вогненну в колеса кров...» [Т.О.:82] – при перенесенні *сонячне проміння* – *дроти із сонця* головну роль відіграють зорові асоціації: форма, блиск. Образ *вогненної крові* – сонячного тепла та енергії – побудовано на асоціаціях, що рухаються у двох напрямках. По-перше, актуалізуються лише зорові асоціації: червоний колір крові співвідноситься з яскравим сонячним сяйвом (джерелом тепла). По-друге, поет частково використовує комплекс асоціацій, що супроводжують архетипний символ *кров*. *Кров* – символ життя – постачає життєнеобхідні речовини. Аналогія з енергією (струмом) зумовлена провідним значенням крові в системі життєзабезпечення людського організму, оскільки, як неможливе функціонування тіла без крові, так неможливий і рух без засобу пересування.

Зіставлення ідеї небесного вогню (сонця) з ідеєю Бога-батька, як зазначалося раніше, своїм корінням сягає витоків цивілізації. У давніх слов'ян із солярним культом пов'язували Дажбога і Ярила. Могутній володар землі або неба, – вважає Ф.Уїлрайт, – природно, занурений у світло; і навпаки, світло гідне поклоніння і підпорядкування. Концепти *світло* і *слава* або *світло* і *влада* завжди прагнули до об'єднання [232:105].

Після прийняття християнства небесне світло почало асоціюватися із Богом-батьком. Так, для християн *світло* стає символом божественного. Релігія розвинула образ-поняття світла в абстрактну ідею, за якою Бог всевідаючий і,

головне, всевидючий та всемогутній. Отже, **сонце**, за уявленням наших пращурів, є оком Божим.

Як свідчить аналіз, особливістю авторської ПМС Т.Осьмачки є те, що за своїм семантичним наповненням уживаний ним символ **сонця** ближчий до язичницького світосприйняття давніх слов'ян, ніж до християнської концепції світу: «Гей, сонце, сонце, царю Червня й ягід, і власний блиск, і власну тінь ти щонайшвидше відтягни на захід і вкинь у жертву глибочінь» [Т.О.:164]

Образ **сонця** дорівнює міфологемі, його позбавлено святості чи всевидючості. Провідний акцент робиться на здатність **царя Червня й ягід** впливати на родючість землі. Отже, при утворенні перифразу відбувається актуалізація семи «тепло». До того ж відбувається перехрещення астральної парадигми з парадигмою «рослинний світ». Це явище спостерігаємо і в такому прикладі: «Тобі молюся, сонце, боже вогнегронний, **трясновида** квітко у світа ж без меж, ти пелюстки свої – дні круглі, мов корони, по одному звиваєш і в безодні шлеш..» [Т.О.:143], де перенесення “сонце (космонім) – квітка (рослина)” стає можливим завдяки наявності спільних сем “краса”, “привабливість”. Однак поет самостійно декодує образ **трясновидої квітки**, отже, присутність спільних сем не вичерпує усіх напрямків метафоротворення. Можливо, один із проміжних образів – календар, де аркуші є пелюстками.

Ми вважаємо, що в наведених рядках міфологема **сонце** може бути легко трансформована у штучно створений авторський міф, що уміщує комплекс як язичницьких, так і християнізованих вірувань. Комплекс християнських конотацій, на нашу думку, стосується слів **вогнегронний** і **трясновидий**. Очевидно, що в образі **трясновидої квітки** втілено розуміння поетом Святої Трійці. Образна паралель «сонце – квітка» (варіант – **рослина**) вживається й іншими поетами символістами [212:90]. У прикладі: «А сонце за морями забарилось і власної троянди не схилило над обрієм з холодного стебла, яке підживлює гірська вода [Т.О.:101] – в антропоморфній метафорі із солярним компонентом втілюються риси язичницького сприйняття космоніма. Автор

застосовує образну паралель «космонім – флоризм». *Сонце* у Т.Осьмачки отримує сему «краса». *Троянда* (RosaL), як зауважує М.Костомаров, є символом краси; троянду вважають королевою квітів, бо вона найкраща, найяскравіша серед рослин; відповідно, сонце – центр планетарної системи, найяскравіше небесне тіло. Однак можливе зближення і на підставі зорових асоціацій (кольору), якщо припустити, що троянда червона.

У рядках: «Моє життя уже на обрії схилило сонце, як на серп» [Т.О.:121] – маємо актуалізацію семми «життєдайна, животворча енергія цього світила», яка зумовлює метафоричне перенесення *сонце – життєва енергія*. Одночасно спостерігається взаємодія астроніма із рослинною парадигмою. Порівняння обрії і серпа стає можливим через образне розуміння їх функціональної тотожності: сонце сідає – обрій «ріже» його навпіл так само, як серп зрізає колосся. Автор користується традиційними конотаціями: захід сонця – кінець дня – кінець життя. Серп асоціативно пов'язаний із кінцем літа – осінню (часом смерті рослин), а також сам стинає колосся (отже, убиває).

Уподібнення земних предметів і небесної сфери – прийом освоєння всесвіту, характерний для міфологічної свідомості, як-от: *«...сонце пада з вічного зела за море, у вечірні шуми, а ранком з гілки свіже нависа...»* [Т.О.:79]. Т.Осьмачка послідовно конструює власний міфологізований всесвіт, для якого типовим є «олюднення» макрокосмосу та надання йому вигляду земних реалій. Наслідком такого перенесення і є поява перифразу на позначення неба – *вічне зело* (небу надаються «земні конотації» – родючість, зелений колір покрову) та образу *сонця на гілці*. Метафоричне перенесення «сонце – фрукт» спричинено комплексом асоціацій: розташування вгорі (для людини), форма (кругла), колір (яскраво-жовтий, червоний). У поодиноких випадках у ПМ Т.Осьмачки частина астральної парадигми із солярним компонентом перетинається з парадигмою «тваринний світ»: *«...то на моїх вершинах тільки птах щебече той, що зветься сонцем!»* [Т.О.:219]. Наведені зоонім і астронім утілюють ідею «верху», що дає можливість для метафоричного перенесення «птах – сонце».

Ідеал, Бог, добро – вивірені віками поняття, пов'язані з архетипною ідеєю «верху». Символ *мої вершини* є носієм життєвої філософії Т.Осьмачки, відбиває особливості усвідомлення власного «я». *Вершина* – місце перебування духу поета. У символі – трансформації архетипної ідеї *верху* – втілюється ідея обраності митця, необхідного наближення до ідеального Божого, до добра. У низці наступних метафор автор доводить подібність гармонізуючого впливу музики та життєрадісної, життєдайної енергії сонця на людську особистість: *«Бо ген про тебе й сонце у густій блакиті дзвенить – гуде красі земній»* [Т.О.:130] *«І сонце йшло, вело зелені ріки на поводі блакитнім за собою, шуміли ріки, і гриміло сонце великим світом у небесну браму: Беатріче!»* [Т.О.:130]. Очевидно, сонце уявляється поетові у вигляді велетенського дзвону, що здатний створити гімн коханню. Семантика лексеми «сонце» збагачується семемами «голосне звучання», «здатність створювати різкі гучні звуки», тобто компонентами значень слів, характерних для музичних інструментів. Спостерігаємо асоціативне зближення понять «сила звуку» і «сила почуття».

Численну групу метафор із солярним компонентом становлять конструкції, що змальовують розташування сонця на небі (тобто, таку картину, яку спостерігає людина, що перебуває на землі), як-от: *«...а сонце йде дугою степовою...»* [Т.О.:81]; *«Давно за синю хмару сонце впало»* [Т.О.:85]; *«Пірнуло сонце вже за гори»* [Т.О.:83]. Як зазначалося раніше, всі ці метафори-уособлення становлять собою рудименти міфологічного світогляду і закріплені в ПМ. Для сучасного реципієнта вони або вже втратили свою образність, або вона поступово згасає. Інтерпретацію архетипної моделі перенесення «сонце – колесо» спостерігаємо у такому контексті: *«Із цуциком милим у житі ганяли і сонце в долині, мов колесо, гнали. А батько косили у гонах під шляхом: об сонячні жили косою бряжчали...»*[Т.О.:44].

Архетипний символ *кола* є, на думку Ф.Уїлрайта, одним із найдовершеніших у філософському розумінні [232:106]. Предметній конкретизації цього архетипу відповідає образ *колеса*. Якщо *коло*

конкретизується в *колесо*, з'являються додаткові якості: колесо має спиці і обертається. Спиці колеса сприймаються як іконічний символ сонячних променів; причому і спиці, і проміння символізують творчу силу, котра виходить із певного єдиного джерела, що дарує життя, і впливає на все у світі [232:106].

Перенесення «коло – сонце», побудоване на зорових асоціаціях (за формою), спричиняє появу метафор, які відбивають рух сонця по небесній сфері, з дієслівним компонентом *котитися*.

Бінарма *сонячні жили* також побудована на таких асоціаціях: лінії кровоносних судин у свідомості поета співвідносяться за формою із сонячними променями (рисками) – ілюзією, яка сприймається очима. Підставою для метафоричного перенесення може бути й аналогія за функцією: судинами рухається кров, промінням – сонячне тепло. Як і інші архетипні символи, «коло» (колесо) є амбівалентним, воно може бути опорою для розгортання спорідненої символіки: *«З ліса череватого вітри та буйволи котили сонце по луках зелених, через Ніл глибокий <...> Крихти zostались тропічного сонця у куцах холодних ситої трави. Журавлі збирали їх...»* [Т.О.:39]. У наведеному прикладі метафоризація має такий напрямок: коло – колесо – сонце. З *колесом* у свідомості людини пов'язані асоціації, що співвідносять його з певним механізмом, засобом пересування. Ці асоціації закріплюються і за лексемою «сонце».

Т.Осьмачка порушує уявлення про сонце як «гігантську розжарену кулю» [200, IX:458], тобто неподільну субстанцію. У бінармах метафоризований компонент містить позначення частини від цілого. Семантика лексеми «крихти» вміщує компонент «мізерна кількість чого-небудь» [200, IV:352]. Одночасно ця лексема асоціюється із деструкцією, із «залишками». Тобто *крихти сонця* – це метафоричне зображення останніх променів, що випромінюються на заході сонця. Завдяки порушенню традиційної валентності у сполучі *крихти хліба* (стійкий зв'язок між компонентами закріплено у СУМ) виникає бінарма *крихти сонця*. Підставою для асоціативного зближення *сонця* і *хліба* є схожість форми

та центральне положення (сонце – серед планет «центральне небесне світило сонячної системи» [200, IX:458], хліб – серед страв). Схожість за формою (коло), хоч і не є обов'язковою, але, на нашу думку, закріплена асоціативним комплексом. Прадавнє ритуальне використання короваю пов'язане із жертвопринесенням на честь сонця, відповідно, він мав форму сонця – коло.

Асоціативний зв'язок, що існує у свідомості поета між лексемами «сонце» і «хліб», демонструють такі рядки: *«Чи над вами зійде мати – сонце ясне й положить в рушник з хлібом щастя своє?..»* [Т.О.:66]. Слова «мати», «сонце», «хліб», «щастя» викликають спільні позитивні асоціації: добро, тепло, щирість, любов. Об'єднані поетичним задумом у межах одного речення, вони створюють винятково емоційний дискурс.

У прадавній слов'янській міфології сонцю відповідає як чоловічий образ (Дажбог), так і жіночий. У жіночому образі сонце (княгиня, мати, удова, красна панна) описується також у колядках та веснянках [146:14]. Отже, *мати-сонце* (модифікований архетип) у Т.Осьмачки має глибоке етноментальне коріння.

Поет використовує також образ *рушника з хлібом*, який має виняткове символічне і ритуальне значення, одночасно є символом гостинності, щастя і добробуту та, безперечно, – символом рідного дому (для кожного українця, а особливо, для поета-емігранта).

Спостерігаємо й антропоморфне зображення сонця: *«А сонце чмихало, дуло й, жарке, до берега брело, мов гола дівчина з ріки вдягати білі сорочки»* [Т.О.:60]. Тут бачимо характерну для Т.Осьмачки схему метафоризації «небо – водний простір». У лексемі «берег» актуалізується сема «межа», вона асоціюється зі словом «обрій». Отже, метафоричне перенесення «лінія обрїю – берег» побудоване на «спільності» функцій: берег відділяє воду від суші, лінія обрїю створює ілюзію поділу на небо і землю. Уживання автором слів *чмихало* (належить до розмовної лексики) та *дуло* пояснюється збагаченням лексеми «сонце» семою «жар», а також актуалізацією семми «яскравий спалах». З одного боку, поет вдається до «оживлення» космоніму, з другого, – залишає

провідним визначення **сонця** як гігантської розжареної кулі. Маємо антропоморфну метафору із модифікатором **сонце**, у якій образ не трансформується у міфологему. Різницю між модифікатором антропоморфної метафори і міфологемою вбачаємо в тому, що остання, на відміну від метафори, легко трансформується в окремий міф (не обов'язково прадавній). Т.Осьмачка є творцем власного міфологічного всесвіту, який уміщує специфічні образи – міфологеми. Ці міфологеми можуть бути як трансформованими образами античної чи спільної слов'янської міфології, наслідуванням вірувань, ритуалів, поглядів і вподобань давніх українців, так і авторськими рефлексіями на сучасність.

Міфологема **сонце** уміщує давні слов'янські уявлення про цей космонім. Експресивність образу досягається переліченням деталей українського жіночого вбрання: *«По споришу зелених меж ходило сонце, стрічало гостей, в коси стрічки влітало, запасками картатими ще й стан прибирало»* [Т.О.:32].

Приклади із солярною символікою об'єднує спільна тема: усі вони є виразниками філософської системи поета, його поглядів на сенс життя, призначення митця. У поетичній моделі світу Т.Осьмачки між макрокосмосом із центром, що складається із трьох компонентом – **зірки, сонце, Бог**, і мікрокосмосом, який утілюється у серці (душі) людини, існує постійний зв'язок. **Сонце** у Т.Осьмачки співвідноситься зі світом вищих ідеалів, духовним життям. Поет, що вирізняється із загалу специфікою ментальної сфери, бо має душу, з одного боку, надто вразливу для світового зла, а з другого, – чуйну до краси та гармонії. Отже, для поета – особистості, лідера, життєве кредо якого протиставляється психології рабів, натовпу, **сонце** є символом прозріння, правди, віри, творчого осяяння і натхнення: *«Як дві крижини на кришталі, згубило сонце двоє жал в жадібні очі юнака <...> Тремтять ті жала у кутках із вій густих, мов квіти, два в отаві з довгого стебла. ...Я ранком довго на траві ловлю із сонця квіти білі, щоб показати їх тобі...»* [Т.О.:60-61]; *«...А той – Андрій – несе, сліпий, в ногах повік терни степів: скрізь на базарах спочива у*

велелюдних городах, про сонце лірою співає глухим замученим рабам. Та ще ні разу не бринів із ліри сонячної спів про брата рідного в багні...» [Т.О.:65]. З метою цілісного сприйняття символу розглянемо його оточення. За допомогою лексем *крижини* і *кришталь* поет передає ілюзію блиску. Складний символічний комплекс утворюють художні образи *сонце – жала – квіти*. Перенесення «сонячне проміння» – «жала» побудоване на здатності надто яскравого світла засліплювати, тобто вражати очі, шкодити їм.

Лексема «квіти» має позитивні конотації. Щоб детально висвітлити філософський зміст символічної конструкції «жала – квітки» цитуємо рядки, які відбивають опозицію життєвому кредо поета: *«Хотів я сонце там узять та йти з ним матері шукать... Воно ж мені не розцвіта...»* [Т.О.:62]. Перенесення «сонце» – «ліхтар» (чи «смолоскип») базується на актуалізації семми «те, що освітлює шлях». Показовим для зображення людських сутностей є другий компонент образних конструкцій «сонячне проміння – квіти» (ідеальна краса) та «сонце – ліхтар» (суто побутовий предмет). Стає очевидним, що особлива вразливість очей поета для *жал-квітів* набуває символічного звучання. *Квіти-біль* стають символом образності поета, не зрозумілої для *брата рідного в багні*, вони – символічний дарунок сонця (можна тлумачити як символ долі), що полягає у наділенні творчою наснагою і натхненням.

Лексеми «музика» і «сонце» об'єднуються спільною асоціацією «гармонія». Музика – це гармонійне поєднання звуків, *сонце* забезпечує гармонійне існування нашої галактики. Зобов'язана своїм існуванням античній міфології традиційна емблема музики – «ліра» у ПМС Т.Осьмачки виступає у модифікованому варіанті. Отже, *ліри сонячної спів* впливає на духовний світ людини, символізує вищі ідеали, позбавлені буденщини.

На нашу думку, в аналізованому контексті автор використовує архетип і топос, споріднені за мораллю, хоч і різні за часом та місцем походження. Перший – трансформований християнський архетипний сюжет «убивство Каїном рідного брата Авеля», другий – топос «Моцарт і Сальєрі». Причиною

обох убивств була заздрість «звичайного» до «обраного». І хоч Бакум і не вдався до фізичної страти Андрія (митця), він виколує братові очі – орган, що сприймає джерело натхнення – *сонце*. Однак, засліплений, Андрій не втрачає свого дару. Отже, поетом стверджується перевага духовного життя над фізичним. Уважаємо, що обидва персонажі стають символами. (Про таку можливість свідчить А.Лосєв [128:442-443]). Відповідно, Андрій є символом незнищенності справжнього мистецтва, Бакум – підступної заздрості.

Наступна реалізація символу *сонця* відбиває філософське розуміння поетом своєї рокової «обраності»: *«І зірвав вінок з чола я та в розколину – безодню розначливо кинув <...> А дівчина закричала... «Де ж та Правда – Віра, сонце його?»* [Т.О.:67]. Символ побудовано на актуалізації у лексемі «сонце» переносного значення «те, що освітлює шлях; той, хто веде за собою», що після сполучення з іменниками «правда, воля, свобода, слава, щастя» стає їх значеннєвим еквівалентом [200, IX:459]. Т.Осьмачка самостійно декодує символ *сонця*: життєвої правди, співцем якої є поет; віри у правильність обраного шляху; творчого натхнення. Автор використовує християнський символ – *терновий вінець*. Спроба позбутись «вінка» (про ритуально-символічне значення предмета зазначено вище) символічно позначає вагання, що відбуваються в душі поета, дисгармонію з навколишнім світом.

Ф.Уїлрайт вважає: «Будь-яка людина, що має моральні почуття, постійно відчуває себе чийось адресатом – не у тому значенні, що вона галюцинує, а у тому значенні, що вона слухає певний таємничий беззвучний голос, який сприймається внутрішнім вухом. Це щось лежить поза бажаннями, здатне іноді знищувати або збуджувати бажання. Так, слово (Логос) має тенденцію стати слуховим образом, який символізує істинність...» [232:105-106]. Розглянемо контекст: *«Всі слова я зберу, що на небі горять, а на півдні зірву круглі – сонце-печать. Нею людям серця на вино розтоплю і в небесні слова, як у чаші, зіллю!»* [Т.О.:67]. Образ-символ *небесних слів* увібрав у себе семантику таких архетипів, як верх, влада, Бог. *Небесні слова*, очевидно, є поетичним

еквівалентом заповідей. Одночасно зустрічаємо у поета реалізацію давніх поглядів українців, які закріпилися в метафоричному перенесенні «зірки – душі людей». Отже, у ПМС Т.Осьмачки існує тісний контакт і двобічний зв'язок між астральною площиною і духовним світом людини.

При створенні метафоричної прикладкової структури «круглі – сонце – печать» автор спочатку звертається до прямого значення лексеми «сонце» – гігантська розжарена куля та актуалізації семи «тепло»; на другому етапі – апелює до асоціативного поля: до уваги береться «впливовість» сонця і його форма у вигляді «кола» (перенесення сонце – печатка); на третьому – у метафорі із солярним компонентом імплікуються індивідуальні авторські конотації. Отже, на наш погляд, «сонце-печать» символізує дар поета. Підставою для такого перенесення є значний позитивний вплив сонячних променів на земні реалії; у свідомості поета «сила» цієї дії ототожнюється із впливом поетового слова на серця людей.

2.3. Метафори і символи із компонентом «місяць»

Порівняно з іншими лексемами на позначення нічних небесних світил (маємо на увазі «варіації» з лексемою «зірка», бо назви сузір'їв, планет (крім Землі), комет у ПМС Т.Осьмачки не фігурують) «місяцю» автор приділяє менше уваги.

Розвиток метафоричної семантики лексеми-астроніма зумовлений прямим значенням, що містить семи «наближеність до Землі» та «супутник Землі». Власне, «наближеність» зумовлює тісний зв'язок місяця із самим життям, його вплив на людину (зокрема, на її психіку та духовний світ).

Архетипній опозиції *світло/морок* – відповідає зміна *день/ніч*. *Морок* (земна ніч) має негативні конотації, а також посилює зв'язок із ірреальним,

потойбічним. Частково ці конотації поширюються й на місяць – незмінний атрибут ночі.

Метафоричне перенесення зумовлюють зміни форми місяця від неповної (молодик) до повної (луна) його фази, до уваги також береться здатність «освітлювати» ніч.

Людина, що перебуває на Землі, спостерігає у певних фазах розвитку місяця ілюзорне утворення гострих кінців («рогів»), як наслідок виникає образна паралель «щербатий» місяць – рогата істота», закріплена в народній творчості: «...виводить у поле мене, мов рука, і спиняє під місячним рогом» [Т.О.:190]; «...аж серед Відня затремтіла ніч, і блиснули серпів тоненькі роги...» [Т.О.:172]. У другому прикладі процес метафоризації поглиблюється: поява компонента «серп» зумовлена зоровими асоціаціями. У контексті: «...підводивсь місяць на ліси <...> а коли місяць посковзнувсь <...> до мене батько почали: «Поглянь, дитино, от туди, де місяць рогом закотив...» [Т.О.:57] – антропоморфізм у зображенні місяця відповідає давнім уявленням про нічне світило як про живу істоту. Підставою для здійснення метафоричного перенесення є фізична картина неба, рухи місяця: *підводивсь місяць, місяць посковзнувсь*.

У метафоричній сполучі *вінця місяця* у першій лексемі актуалізується сема «верхній обід посуду», тобто Т.Осьмачка скористався при утворенні образу народними уявленнями про *місяць* – золоту діжу. Частина диска місяця, що освітлюється сонцем, нагадує також інший предмет побуту – серп. Можуть співвідноситися також металевий блиск серпа та відбиття місяцем сонячного світла.

У рядках: «...геть забувши буденщини гуркіт і чад, за пустельного стати царя <...> щоб аж місяць став гострий, мов лева мечів, від мого тільки скрипу на трон» [Т.О.:174] – образ *місяць* стає повноцінною міфологемою. Контекст ілюструє взаємопроникність духовного світу людини і природи.

Утворення образу відбувається з урахуванням архаїчних поглядів на місяць, який є «паном у своєму володінні, що хоче, те й чинить протягом чотирьох тижнів», тому «народ і молиться кожному молодому місяцеві» [260:4].

Гармонізація власного *ego* у ПМС Т.Осьмачки дорівнює можливості керування змінами фаз місяця, тобто, фактично, керування часом. Т.Осьмачка використовує зорові асоціації із зовнішнім виглядом молодого місяця, що має на ущербі гострі «кінці», наприклад: «Як вийде ж ридати над трупами ніч і тугу на місяць повісить, то й ваші вже кості там будуть стриміть, як білі пеньки понад лісом» [Т.О.:48]. З метою створення фатальної скорботної картини поет вдається до персоніфікації природних реалій: ніч **вийде ридати**. Для Т.Осьмачки характерний прийом «опредмечення» почуттів для створення особливого емоційного напруження. У метафорі **тугу на місяць повісить** поет використовує образну паралель «абстрактне явище» – «конкретне». Безпосередній контакт лексеми «туга» із астронімом також допомагає намалювати картину всесвітньої скорботи за загиблими.

Авторське зображення **місяця** (образна паралель «очі – жухлі місяці»), базоване на зорових враженнях (за формою), спостерігаємо у такому уривку: «...і два місяці жухлі, похожі на мідь, засвітили в орла з-під страшного чола та й у чорну пустелю самотню горять...» [Т.О.:205]. Перифраз **місяці жухлі** виконує допоміжну функцію. Частина освітленого Сонцем місячного диска за формою нагадує примружене око, а червоногарячий колір міді співвідноситься у свідомості поета із відбитим сонячним світлом, яким «світить» місяць.

Міфологему **місяць** містять такі поетичні рядки: «Схиляв голову весняну голий місяць до маленьких моїх ніжок в купіль свіжу. Вода з місяця збігала на малого, ніби сріблом полоскала тепле лоно» [О:36]. Появу бінарми **голова місяця** частково можна пояснити зв'язком ПМС Т.Осьмачки із моделлю світобудови давніх слов'ян, де місяць – жива істота. На створення образу впливають також і зорові асоціації. У наведеному прикладі автор використовує символ **вода** – один із найархаїчніших універсальних архетипів. О.Потебня

говорить про поєднаність цього символу в народній свідомості з долею людини [165:10,45,51,58]. П.Чубинський, перелічуючи народні вірування і уявлення, наголошує на лікувальних властивостях води [260:10]. Ф.Уїлрайт вважає, що принадність «води як архетипного символу пов'язана з її очисною силою у поєднанні із властивістю підтримувати життя. Тим самим вода починає символізувати як очищення, так і початок нового життя і в християнському таїнстві хрещення; обидві ці ідеї об'єднуються: вода, що використовується у цьому обряді, символічно очищає від першородного гріха і водночас символізує вступ похрещеного у нове духовне життя» [232:6].

Утворюючи власний образ, Т.Осьмачка спирається і на язичницькі, і на християнські уявлення про *воду*. На нашу думку, *вода* у цьому контексті, безумовно, асоціюється і з народженням, і з наданням майбутньої життєвої енергії, але головним є здійснення через неї зв'язку *всесвіт – особистість*, прилучення маленької людини до світу космічної гармонії.

2.4. Метафори і символи з компонентом *небо*

Образ *небо* вживається досить часто у метафорах, що відбивають художнє бачення Т.Осьмачкою астральної моделі світу. ПМС поета становить собою триярусну конструкцію, де *небо* належить космосу, але автор постійно декларує впливовість макрокосмосу (і *неба* у тому числі) на мікрокосмос людини (душу, серце, долю). Схема обраних поетом моделей метафоризації матиме, на нашу думку, такий вигляд: «небо – стихія води»; «поле – серце людини – світ речей». У ПМ Т.Осьмачки лексема *небо*, зазнаючи образного перевтілення, частіше зустрічається у складі метафор, що змальовують пейзаж, хоч на базі цієї лексеми автор створює й виразні егоцентричні символи.

Доволі часто використовуються поетом метафори, побудовані на перенесенні «небо – стихія води», як-от: «Над містом небо підпливло угору на радісну світанкову блакить...» [Т.О.:101] ; « прозорість стигне у небеснім плесі...[Т.О.:171]»; « ...і через те в небесний океан летить мій дух і руху не

спиня» [Т.О.:114]. Причини асоціативного зближення концептів *небо* – *вода* детально пояснюються дослідниками «Очерков истории языка русской поэзии XX века» [153:52]. Серед співвідносних ознак можна назвати однаковий колір – синій (чи блакитний), рухливість, до того ж *небо* може бути «джерелом» води (дощу).

На перший погляд, для створення бінарм *небесний плес* і *небесний океан* автор використовує взаємовиключні асоціації, пов'язані з концептом *небо*. «Плес» асоціюється у нашій свідомості з обмеженістю, кінечністю, океан – із безмежним простором. Протиріччя знімається, вважаємо, якщо детально визначити, що саме споглядає людина. Дивлячись прямо перед собою (вперед), людина бачить чітко окреслену лінію горизонту, межу, на якій «закінчується» небо і «починається» земля. Бінарма *небесний плес* асоціативно пов'язана з ілюзією «кінечності» неба, існуванням «межі». Якщо ж людина вдивляється у простір над собою, перед її очима – необмежена, безкінечна глибина («небесний океан»). На користь нашої думки свідчить і лексичне оточення бінарми. Дух (душа) поета обирає місцем своєї мандрівки небо – «місце перебування богів, ангелів, святих; потойбічний світ, рай». Таким чином, при утворенні бінарми *небесний океан* автор використовує релігійне тлумачення лексеми *небо*, в якому остання наділяється сакральною полісемантикою.

Про «важке небо» над розп'яттям на Голгофі йдеться у контексті: «*На персах землі – гора; у важке небо зоряне з сонцем впира чолом*» [Т.О.:29]. При утворенні образу актуалізуються, на нашу думку, не зорові асоціації. Образ «неба» перебуває у полі дії іншого символу (Голгофи), що вміщує цілий комплекс негативних конотацій.

У наступній групі прикладів «небу» надаються якості твердої субстанції. Таке переосмислення «небесних» властивостей, як зазначалося раніше, відповідає традиційним народним уявленням, де небо – «настільки тверде, що може вдержати всіх небожителів...» [260:3].

Актуалізація семема «повітряний простір у формі купола» [200, V:249] у лексемі «небо» (бо саме купол можна пошкодити) наявна у таких метафоричних образах: «З африканської пустелі видно у димах примару світову коло Києва в степу – гуральню! залізними ворітьми проломила небо...» [гуральня – Н.Л.] [Т.О.:22]; «...щось велике, необоре, мов сторуке люте горе, прошуміло по Україні на незримій колісниці. А в той ранок, як не стало колісниці, села небо засмалили пожарами...»[Т.О.:24]. Слід зазначити, у Т.Осьмачки **небо** – це й Бог, і потойбічність, і духовність, і святість. Знищення всіх цих цінностей в людині стає державною політикою тоталітарної країни-табору (СРСР) . Рефлексуючи, свідомість поета утворює образи деструкції: **проломлене, засмалене небо**. Спільною рисою цих двох метафор стає те, що вони є структурними компонентами ускладнених поетичних образів («гуральня» і «горе на колісниці»). Вони підпадають під вплив останніх, набуваючи негативних конотацій.

Спостерігаємо асоціативне зближення «неба» з певною частиною споруди; підставою для такого перебігу асоціацій є функціональна схожість об'єктів: небо «накриває» землю, небо – «дах» [260:3]; купол виконує ті самі функції у будівлі. До перелічених якостей **неба** слід додати і «твердість» (із попереднього прикладу стає зрозумілим, що лексемі **небо** надається сема «тверда речовина», і це є однією з характерних рис реалізації цього образу Т.Осьмачкою та іншими символістами).

У поетичному образі: «...туди, де небо вічною стіною моря великі замика...» [Т.О.:81] – метафоричне перенесення «небо – стіна» базується на спільній функції: **небо** знаходиться на межі між Землею і космосом, відділяючи їх одне від одного (як зазначалося раніше, ПМС має три яруси: космос (всесвіт), земля, людина); стіни будинку виконують схожі функції – відділяють кімнату від кімнати чи інтер'єр будинку від вулиці.

Утворення бінарми **блакитна арка**: «Мій Боже, ти любиш з блакитної арки пускати над селами пил...» [Т.О.:158] – спричинено зоровими асоціаціями:

за формою арка схожа на видимий повітряний шар (купол) – для людини, що споглядає небо із Землі. Автором актуалізується також і релігійне уявлення про небо як місце перебування Бога.

Небо може позбавлятися «твердості», проте уявлення про густину повітря у межах ПМС помітно відрізняється від усталених земних фізичних норм: «Розставляли крила на моря і землю й напинали небо туго, наче лук. Неба понаднільського кланті у очах <...> у стети несли...» [Т.О.:39]. Ми вважаємо, що в основі образу лежить зорова асоціація, що характеризує Т.Осьмачку як яскраву індивідуальність. Якщо *небо* уявляється поетові у вигляді арки, то уявна дуга небесної арки співвідноситься із луком, стрілами (птахами).

У поетичній мові Т.Осьмачки є метафори з компонентом *небо*, побудовані на перенесенні «небо – поле». Ця образна паралель, як зазначалося раніше, є характерною для хліборобських культур. Поет, що походить із селянської родини, є носієм і відповідного типу ментальності: «*Та, ніби блискавка, вечірнє небо оре...*» [Т.О.:130].

Персоніфікований образ «неба» – поодиноке явище в межах ПМС Т.Осьмачки: «*Над нами хмар тягар навис <...> Як дід, нагнулось небо вниз – нести їх не здолає*» [Т.О.:85]. Підставою для утворення образів *хмар тягар* і *нагнулось небо* є зорові асоціації. Непроникна маса хмар створює ілюзію «низького» неба. Якщо білі хмари або прозоре небо асоціюється з легкістю, то, очевидно, «темні», дощові хмари створюють ілюзію ваги, під якою небо прогинається, «нагинається до землі».

Символізацію дії складових оживленої природи (неба і поля (степу)) спостерігаємо у прикладі: «*А небо глибоке та поле широкє табун соколів до серця пустили у груди йому*» [Т.О.:26]. *Табун соколів до серця пустили* – акт символічного прилучення до етноментальної ойкумени. М.Костомаров уважає, що *сокіл* – символ чоловічої краси, розуму, сили [109:97]. Символічним є і те, що названими чеснотами наділяють ліричного героя персоніфіковані складові саме рідного краю. При творенні образу спостерігаємо також типову для

Т.Осьмачки актуалізацію переносного значення лексеми *серце* («внутрішній психологічний світ людини»).

Взаємодію образних парадигм із центральними компонентами «серце» і «небо» ілюструє такий приклад : *«Прозорого серця висока погода сьогодні пустила над світом плести тонесенькі хмари...»* [Т.О.:182]. В основі метафоричного перенесення «небо – серце» лежить особливий смисл, яким наділяє ці лексеми автор. Т.Осьмачка часто вживає їх як синоніми. Поет використовує релігійні уявлення про *небо*. Відповідно душа (частина) співвідноситься з небом (цілим, вмістилищем).

У контексті: *«...а з моего неба зорі випадали у жіноче лоно, наче у безодні степових озер!»*[Т.О.:41] – перенесення набуває зворотного напрямку: «душа (серце), єство → небо», і таке довільне заміщення цих двох лексем у межах ПМС свідчить про їх асоціативну близькість у свідомості поета. При утворенні індивідуального символу актуалізується одразу кілька семем: «внутрішній психічний стан людини з її настроями, переживаннями і почуттями», а також «нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя, є джерелом її психічних явищ».

Небо – місце перебування духу – співвідноситься з безмежністю, вірою, високими почуттями. Апелюючи до гармонії всесвіту при змалюванні людських стосунків, автор намагається надати почуттям ліричного героя підкресленої ексклюзивності, піднести силу їх вияву: *«І мусив би і вічну правду дати їм, що по заслuzі насилає хмари і грім <...> щоб кожній надії хоч трохи дати неба...»* [Т.О.:188]. *Небо* позначає не лише територіальну самостійність. Т.Осьмачка звертається до таких асоціацій, пов'язаних із небом, як дух, духовний світ, віра. У наведеному прикладі *дати неба* – це дати долю, дати духовний стрижень, що дозволить протистояти бурхливим течіям історії.

Підсумки

Серед метафор на позначення «астральної» моделі світу найчисленніші групи становлять конструкції з компонентами *зірка* та *сонце*. Відповідно, образ зірки та сонця належить до домінант ідіостилю Т.Осьмачки. Слід також зазначити, що більшість «зоряних» метафор концентрується у ПМ ранніх збірок поета («Круча», «Скитські вогні»), тому ми класифікуємо образ зірки як деструктовану домінанту. Метафори із солярним компонентом також належать до домінант ідіостилю поета, вони не зазнають суттєвих структурно-семантичних трансформацій в ідіостильовому розвитку. У віршах різних років зустрічається персоніфікований образ *ночі*, проте для «ранньої» творчості характерне вживання генітивних бінарм, зумовлених існуванням загальної символістської образної паралелі «світ – споруда» (наприклад, *арки ночі*) та моделлю «небо – одяг, що «вкриває поли ночі» («ховає»), а для пізніше написаних поезій типовими є схеми перенесення – «ніч – жорстоке, нужденне життя»; «ніч – забуття».

Конструкції з компонентами *небо*, *місяць* і *ніч* не є домінантами ідіостилю і не зазнають помітних змін.

РОЗДІЛ 3. МЕТАФОРИ І СИМВОЛИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЗЕМНОЇ МОДЕЛІ СВІТУ

Поняття земної моделі світу лише частково збігається із концептом *природа*. *Природа* – «органічний і неорганічний світ у всій сукупності і зв'язках, що є об'єктом людської діяльності й пізнання, все те, що не створене діяльністю людини; буття, матерія // Сукупність особливостей рослинного і тваринного світу, кліматичних умов, рельєфу і т. ін. якої-небудь місцевості, країни; навколишнє географічне середовище» [200, VIII:7].

Поза земною моделлю світу залишаються усі «космічні» явища, зокрема зірки, назви світил, «земне» небо. З іншого боку, земній моделі світу відповідають усі земні реалії, у тому числі і світ матеріальних речей, створених людиною, і сама людина.

Т.Осьмачка, створюючи складову ПМС – земну модель світу, часто вдається до використання орнітонімів (*орел, ворон, голуб*), дендронімів (*акація, калина*); фауноніма (*вовк*), назв метеорологічних явищ (*сніг, буряни*), пір року (*весна, осінь*), назв простору (*земля, степ*) тощо.

3.1. Символіко-метафоричний образ землі

Під ґрунтам для створення образу *землі* у поетичному ідіостилі Т.Осьмачки є архетип *матері-землі*. Утворення цього архетипу відбиває особливості первісної свідомості: засвоєння, вивчення всесвіту, пояснення невідомого відбувається крізь призму людського буття. На нашу думку, образ *землі* у Т.Осьмачки є міфологемою.

Спостереження над специфікою образу *землі* знаходимо в енциклопедичному словнику «Слов'янська міфологія» [198:181]. Більшість із наведених авторами словника народних уявлень є чинними для міфологеми *земля* у поетичному ідіостилі Т.Осьмачки: «земля» спить, хворіє, вагітніє, народжує, сумує, плаче, гнівається на людей через їх гріхи.

Розкриття образу здійснюється через метафору материнства: *земля* – загальна мати і годувальниця [198:181], [227:10]. До того ж відбувається зближення цього кола уявлень з образом Богородиці, внаслідок чого «земля» наділяється святістю і ритуальною чистотою. Отже, основою для асоціативного зближення лексем «мати» і «земля» є здатність народжувати (для другої лексеми наведений історично сформований комплекс асоціацій є залишком міфологічного мислення, і на сучасному етапі розвитку ПМ вживання трансформацій архетипу матері-землі підкреслюється багатовіковою літературною традицією).

Образ *матері-землі* в ПМ Т.Осьмачки деколи реалізується у підкреслено етнічному образі України. Л.Ставицька вважає, що питомою ознакою кожної національної поезії є образ країни, що набуває специфічних ознак у певну історичну епоху [212:108]. Зокрема для поезії 10-30 років ХХ століття (отже, для поетів-символістів) існувало кілька причин для часового звернення до образу України, відтворення його традиційних чи побудови індивідуальних інтерпретацій, а саме: необхідність самоіндетифікації (актуальна для усіх свідомих представників нації), потреба втілити у поезіях патріотично-визвольні мотиви, коли образ України є тлом для їх реалізації (особливість, притаманна західноукраїнським поетам). Відтворення образу України є також характерною рисою емігрантської поезії [212:108]. Якщо зближення архетипу матері–землі і образу Богородиці спирається на давню релігійно-культурну традицію, то перебіг образів Мадонни (Богородиці, Матері Божої) і України – надбання ПМС перших десятиліть ХХ століття [212:116]. Наприклад, синтез цих образів зустрічаємо в новелі «Я – романтика» М.Хвильового, циклі віршів «Скорбна мати» П.Тичини і в поезіях Т.Осьмачки.

При взаємодії образу *України* з лексико-семантичним комплексом «жінка» провідним, на нашу думку, для Т.Осьмачки залишається архетип *матері*. Слід зауважити, що зображення Богородиці і немовляти нагадує значно давніші культу поклоніння язичницьким богиням: єгипетські Ісіда і Гор,

римська Матір Матута [131:277], китайська буддійська богиня милосердя з немовлям [131:33]. Отже, образ богині-матері присутній у багатьох релігіях світу.

В аналізованому матеріалі частіше зустрічаємо цей архетипний образ у сполиці Мати (Богородиця) – Син-страдник (Христос). При цьому виникають такі паралелі: Мати (Богородиця) – Україна; Син-страдник; жертва (Христос) – поет. Супутником вищезгаданих образів є християнський символ хреста. Як зазначалося раніше, історія цього символу не обмежується християнством: наприклад, хрест як емблемне зображення дощів знала ще доколумбова Америка [227:170]. Проте «хрест», а саме його варіант «розп'яття» як символ пожертви і страждання почало використовувати саме християнство.

Спостерігаємо матеріальну реалізацію символу «хреста» і втілення мотиву катарсису і пожертви заради вищої мети (співвідноситься з еллінським міфом про Прометея). Наприклад: «...на тім'ї гори його прикували люди із чорних печер...» [Т.О.:25]; «...на шляхах середохресних до стовпа я був прикутий, ти [мати – Н.Л.] ж кривавила десь верстви, вся обідрана, роззута» [Т.О.:25]. Спостерігаємо також реалізацію паралелі Діва Марія – мати, Христос – поет, страждання на Голгофі – конфлікт поета і суспільства. Можливо, розгляд конструкцій із успадкованим християнським мотивом Голгофи, що в інтерпретації Т.Осьмачки є символом моральних страждань, логічніше було б розглянути у розділі «Метафори і символи на позначення ментальної сфери», але цей символ органічно пов'язаний із образом «землі» – «України», тому ми намагаємося не суперечити творчому задуму поета.

Автор створює «оживлений» образ «землі» та накладає символ «хреста» на архетипну основу (світове дерево життя). Християнський символ «хрест» в авторській реалізації перегукується із архетипом світового дерева (на це вказує характерне вертикальне розташування, верхньою межею якого є «небо», нижньою – «земля», «підземний світ»). Отже, «хрест» виконує функцію світового дерева – поєднання «неба» і «землі», як-от: *«На персах землі – гора*

<...> *На горі в туманах – хрест. Протяг рамена од краю до краю, із сходу на захід. У світ упала тінь хреста з півночі на південь. На хресті – людина <...> З душі землі встають крики, тьмою птахів летять на хрест. Голосінням там сповняє небо. По дереву муки із ран людини – стікає кров. Ріками рине з горя по стегах, по ребрах землі в моря криваві – вщерть. З печер і нор, з хащів, лісів вовки пішли <.. .> п'ють кров. Розп'яв хтось правду на Голгофі знов. Звір бенкетує <...> Болить душа...» [Т.О.:20-21]. Персоніфікація образу *землі* простежується у бінармах *перса землі, душа землі, стегна, ребра землі* і базується на реалізації вірувань, що відповідають архетипові *мати-земля*, зокрема в давньослов'янському світі.*

Можливо, першоджерела такої персоніфікації слід шукати в існуванні давніх міфологічних концепцій походження простору з певного первинного тіла, що є матеріалом, з якого побудовано усе в цьому світі (ці концепції описані В.Топоровим та Т.Цив'ян) [225:156], [250:16]. Якщо тіло (людина) сприймається як універсальна модель всесвіту, як призма, то, очевидно, можливе «наділення» «складників» всесвіту, у тому числі і планети «Земля», його властивостями, що, на нашу думку, пояснює виникнення частини антропоморфних метафор, у тому числі вищезгаданих бінарм на сучасному етапі розвитку ПМС.

В авторському варіанті (християнського хреста) *на хресті людина* зберігаються усі вищенаведені асоціації, пов'язані з лексемою «розп'яття». Образ супроводжують також індивідуальні асоціації поета, що є рефлексією на трагічну смерть брата.

На нашу думку, розп'ята *правда*, з одного боку, є перифразом до образу Христа і реалізує біблійну тезу: «Я – дорога, і правда, і життя...» [73: 14:6, с.132], адже за біблійними канонами Ісус як породження Святого Духа є носієм абсолютної правди (звідси і «блаженні вигнані за правду, бо їхнє Царство Небесне» [70:5:10,С.7]), а з іншого боку, – в образ імплікуються асоціації, пов'язані із загибеллю брата Самійла.

При зображенні «трагічної панорами землі, розсунутої до космічних вимірів» [84:134], автор використовує архетипний символ «кров» (кривава містерія присутня у багатьох віршах, де зображується Україна 20-х років).

Як зазначалося раніше, архетипний символ *кров* має парадоксальну природу і створює більш значну, ніж завжди, напругу: «Його повний семантичний спектр уміщує елементи, пов'язані як із добром, так і зі злом... Зрозуміло, що позитивна частина значення «кров» повинна конотувати життя... Проте переважно кров пов'язана і з більш зловісним сенсом, це робить її певним табу – тобто перетворює її у щось, що вимагає поважності, із чим можна мати справу лише у виняткових випадках... оскільки кровопролиття часто пов'язане зі смертю, кров стає ... символом смерті» [232:99].

Для менталітету слов'янських народностей, зокрема українців, характерне таке ж тлумачення цього архетипу: «символ життя, субстанція життєвої сили, вмістилище душі» [198:263]. Негативне значення лексеми «кров» містить СУМ: «...людські жертви при якому-небудь зіткненні, боротьбі, війні тощо; убивства, кровопролиття» [200, IV:358-360].

В авторській реалізації архетипу також актуалізується негативне значення: кров – символ смерті й страждання.

Негативні конотації супроводжують і лексему «вовк» у багатьох культурах. Дж.Тресіддер називає такі ознаки цієї тварини, як підступність, жадібність, жорстокість, зло [227:46]. У слов'ян виття вовків пророкувало біду. У межах наведеного контексту символічного значення набуває порушення біблійної заборони кровопролиття. Оскільки образи наведеного контексту мають, крім біблійного, другий план, пов'язаний з особистою трагедією поета, «вовки» та їх кривавий бенкет стають алегоричним образом тоталітарної машини, яка знищила брата Самійла.

Схожий алегоричний образ звірів-катів, виконавців системи, з'являється у такому контексті : «В останнім хаосі лиш ваші жовті зуби з вихрів блищатимуть в червоній млі, і залишаться тільки згарищ чорні купи, від вас на

спільній матері землі» [Т.О.:125]. Образ звірів, хижаків матеріально не виражений, але легко реконструюється.

Негативного забарвлення набуває червоний колір – *червона імла* постає як наслідок кривавих подій. Отже, червоний колір символізує у наведеному прикладі смерть. Архетипний образ *матері-землі* позбавлено ознак рельєфної міфологеми. В лексемі «земля» актуалізується сема «місце життя і діяльності людей» [200,III:557]. Оскільки образні відповідники лексем «Земля» і «Всесвіт» взаємодіють на текстовому і підтекстовому рівнях у ПМ Т.Осьмачки, а ПМС поета розглядається нами як система концентричних кіл, причому «Всесвіт» відповідає найбільшому колу і є «вмістилищем» Землі, вважаємо за необхідне дати характеристику образних еквівалентів всесвіту в ідіостилі автора.

Л.Ставицька зауважує, що для поезії 10-30 рр. характерний показ трагічного світовідчуття людини на зламі тисячоліть, передчуття хай і уявних апокаліптичних візій кінця світу, спроектованих у душевний мікрокосм ліричного суб'єкта [212:41]. Актуальними образними паралелями для позначення буття, на думку дослідниці, є буття – море, життя – плавання [212:41-42]. Причому, порівняно із поезією початку століття, у 30-х роках спостерігається еволюція паралелі світ (всесвіт) – водний простір у напрямку лексичної конкретизації комплексу «водний простір». Особливого статусу в цьому комплексі набуває лексема «океан», у якій, порівняно з іншими одиницями, найповніше виявляється оцінний аспект, а енергія семантики забезпечується семою «інтенсивність вияву» [212:67-68].

У ПМС Т.Осьмачки поняттю «всесвіт» відповідає ціла низка яскравих метафор. Образна паралель «всесвіт» – «водний простір» своїм походженням завдячує енергії і привабливості універсального архетипного символу – «води» з її здатністю очищувати і підтримувати життя [232:106]. Космогонічні міфи багатьох народів світу відбивають уявлення про воду як про першоелемент, що існував тоді, коли ще нічого не було. Зокрема, Біблія містить християнський космогонічний міф у такій формі: «Напочатку Бог створив Небо та землю. А

земля була пуста та порожня, й темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води» [156: 1:1, с.1].

Т.Осьмачка, поетизуючи космос, частіше використовує еллінські міфи. У поета *всесвіт, космос*, окрім зближення із лексико-семантичною групою «рідина», зазнають «оживлення»: *«Благословенне єсть безумство-хаос, що над сонцями клекотить, аби одвічно землі народжались і над безоднями пливли»* [Т.О.:79]. Автор скористався давньогрецьким міфом про хаос – суміш усіх стихій, безмежний простір, з якого походить усе суще. Дотримуючись принципу антропоморфності, поет наділяє космос здатністю «народжувати» планети (землі).

Індивідуальне поетичне бачення світобудови втілене в рядках: *«Із безодень світу вилітає рев, кида хвилями між зорі сивий океан. Гасить сонце, миє місяць, старі кості матері-землі лиже <...> А над водами – морями <...> ріже сокіл та безоднями-очима сонце вище підійма !..»* [Т.О.:32]. Архетип *матері-землі* реалізовано в нетрансформованому вигляді. Спостерігаємо також застосування типової для символістів образної паралелі «всесвіт – водна стихія». При створенні міфологеми *сивий океан* до структури лексичного значення прикметника «сивий» додається семема «дуже довгий час, віки» [200, І:692], актуалізується також сема «інтенсивність вияву», що міститься в лексемі «океан». Міфологема *сокіл* наповнюється іншим, порівняно із народною поезією, значенням, де сокіл – символ парубка, символ чоловічої краси, розуму, сили [109:97], проте загальний позитивний план семантики зберігається. Образи птахів (орел і сокіл) стають центром світобудови, силою, що відповідає за космічну гармонію. Простежується також зв'язок міфічних птахів із небесними світилами, зокрема із *сонцем*. Спираючись на дослідження причин виникнення символів-орнітонімів, здійснене М.Костомаровим [109:88], зауважимо, що провідною, на нашу думку, для створення орнітологічних міфологем у Т.Осьмачки була асоціація із рухом, а також здатність птахів перебувати «над землею», а отже, належати іншому, космічному світу.

Один із найхарактерніших для поета засобів творення образу землі – уособлення – ілюструє приклад: «Земля бавиться між зорями, грає гомоном, як барвами веселка...» [Т.О.:21]. Актуалізованою семемою при утворенні метафоричного значення є «...третя по порядку від Сонця велика планета, яка обертається навколо своєї осі і навколо Сонця» [200,V:557]. Однією з провідних асоціацій для утворення переносного значення є здатність Землі рухатися (обертатися), унаслідок якої «оживлена земля» отримує змогу «грати», «бавитися».

Характерною рисою образу землі, як і інших космічних реалій, у Т.Осьмачки є властивість створювати звуки (при уособленні) і навіть розмовляти (при персоніфікації). Персоніфікований образ землі спостерігаємо у такому контексті: «Море Середземне шумить, хвилями дзвонить в боки пірамід африканських. Хлюпають ріки криваві в долинах віків у круті кістяні береги із людей <...> І чую крізь гомін стихій, над тілами рабів свист батогів <...> в долинах Єгипту, Елади та Риму й середніх віків <...> свист батогів! <...> З їх посвистом хижим єднається в пісню і наші пожежі, і ревища, й дим, і гази <...> кров бризкає в небо <...> Гей, Земле! Диявольський регім твій чую у шумі мільйонів планет в мільйонах віків, і хочеться плюнути з одчаю тобі, земле-мамо, щоб випекти пляму-пустелю на спині твоїй, як вічне тавро арештантське ...» [Т.О.:28-29]. Автор використовує архетип *матері-землі*, наділяючи його за допомогою контексту підкреслено зневажливим звучанням. Хоча поет і не вдається до стилістично знижених назв жінок – компонентів метафоричної сполуки, що спостерігається в інших символістів (наприклад: повія, блудниця) [212:116], образ матері-землі отримує виразні негативні конотації.

Л.Ставицька наводить основний філософсько-поетичний концепт українських символістів – «музика – основа світової гармонії» [212:103]. Найгучнішим акордом у «музичній партії» Землі, у баченні Т.Осьмачки, стають *свист батогів* і *диявольській регім*. *Свист батогів*, на нашу думку, стає

загальним символом рабства. Причому не стільки рабства як соціального явища (перелічення цивілізацій, що мали рабовласницький устрій, створює відповідне асоціативне тло), скільки духовного пригнічення. Наведені рядки є авторською рефлексією на криваві реалії громадянської війни. Образ ріки, що перетворюється на кров, знаходимо у Біблії. Аналогічні образи, використані для створення кривавої містерії «ріки криваві», «кістяні береги», належать до давніх за походженням образних сполук, що входять до кола часто інтерпретованих народною поезією, а пізніше – засвоєних авторською літературою, наприклад, «Словом...». Образ «кривавої ріки» зустрічаємо і в Т.Шевченка: «І потече сторіками кров у синє море» [263:217] або «Довго-довго кров степами текла, червоніла» [263:75].

Образ «тавра арештантського», набуваючи планетарного масштабу, стає індивідуальним авторським символом «рабської» долі людства, яке не вільне у своєму виборі. *Тавро* – розуміння Т.Осьмачкою року, провидіння, приреченості. І те, що поет намагається «затаврувати» Землю, символізує не стільки помсту чи зневагу, скільки спосіб прилучення планети до долі людства, оскільки стосунки *Землі-планети, Землі-матері* і людини у ПМС поета позначені виразним відтінком дисгармонії.

Спостерігаємо також втілення в образі *землі* двох полярних емоційних планів – позитивного й негативного, як-от: «Як шепіт незнайомих слів <...> «Майн лібер». І ракета, і алярм до вікон кинули без віт вербу і дім без двох дверей і рам, і порваний на ньому дріт <...> Чи не того злякався, що якби я повернувся відсіля, то теж крізь попіл, брили та гроби промовила б моя земля: «Майн лібер», мій блукачу дорогий, до мене ти приїхав знов, то, мабуть, я, охлялий, без снаги, себе прокляв би і любов? То, Боже мій, «майн лібер» ось тепер через Німеччину веде мене з країни горя «есесер» чужим, не бажаним ніде. Неначе я до спільника прибіг, який мотузку дав свою, аби я вчора зашморгнувшись міг десь на осичині в гаю»[Т.О.:178]. Індивідуальним авторським символом у наведених рядках стає сполука *майн лібер* (нім. – мій

дорогий – Н.Л.). Сучасним еквівалентом вислову є, напевно, англійське (американське) «How are you», що вживається як звичайне привітання і не містить емоційної маркованості, характерної для українського еквіваленту. Саме в емоційності, традиційно вважають, і полягає одна з характерних рис слов'янського менталітету. Отже, *Майн лібер* із вуст незнайомки, що веде поета через Німеччину, є символом байдужості, формального етикету. Трагедія ліричного героя полягає в тому, що як носій іншої ментальності, він не може не наділяти цей вислів емоціями, хоч чудово розуміє їх ілюзорність. Одночасно *Майн лібер* є символом надії, у тому числі і на життя, якого напевно б позбавили в *країні горя ЕСЕСЕР*. Але за життя треба сплатити зрадою (у символічному значенні), тобто залишити свою *землю-матір*. Звідси з'являється імпліцитна інтерпретація міфу про Юду: *заиморгнутись міг, десь на осичині в гаю*.

Таким чином, утворюючи образ *землі*, поет актуалізує семему «країна, край, держава» [200, V:558]; сприйняття землі починає членуватися на Батьківщину – *моя земля* і чужину, у цьому випадку *гранітний край* [Т.О.:137], Німеччину. Словосполучення *Майн лібер* містить виразне емоційне забарвлення. Відповідно, за цим словосполученням закріплено перебіг асоціацій, пов'язаних із рідною землею: *...вербу, і дім без двох дверей і рам..., попіл, брили та гроби....* На нашу думку, саме словосполучення *Майн лібер*, що промовила б рідна земля, стає для поета символом вигнанництва. Слід зазначити, що образ рідної землі не однорідний, оскільки *моя земля і країна горя ЕСЕСЕР* – єдиний географічний простір. Аббревіація підкреслює зневагу, а також авторську думку про те, що ідея, закріплена за кожним словом розшифрованої аббревіатури, є в цій країні облудною.

Метафоризацію архетипу матері-землі спостерігаємо в таких рядках: *«Якби не бути рівним ні тварюці, ні дереву, ні мусі, ні траві <...> І я до Бога не ішов, а линув, не почувуючи тремтіння ніг, та перервати рідну пуповину, що в'яже до землі, не зміг < ...> і гей, в Баварії за пуповину земля мене шарпнула*

ось тепер!» [Т.О.:181-182]. Автор використовує архетипне протиставлення *небо* – *земля*, де *небо* згідно з християнізованою народною уявою – Бог, оселя Бога, тобто сакральна площина; земля – матеріальний світ, людина.

Отже, у першому випадку *пуповина* символізує прив'язаність духу до матеріального, земного світу, його реалій і проблем. У другому – образ дещо модифікується. *Пуповина* стає символом духовного зв'язку з Батьківщиною, пам'яті тощо. Провідною асоціацією при створенні образу стає призначення пуповини – поєднувати, забезпечувати живлення.

У контексті: *«А шуліка десь із яру впав на груди тобі, мати! – Ніби камінь з гори вдарив <..> Вирвав серце тобі тепле й до криниці, що під лісом. Поніс яром, далі-степом < ...> у безодню неминучу <...> Як загавкали ж лисці у тумані вранці яром, то шуліка у криницю кинув серце твоє, мамо! На шляхах середохресних до стовпа я був прикутий, ти ж кривавила десь верстви, вся обірвана, роззута; повертала груди рвані все на північ, а не в вирій, і кричала у нестямі : «Верніть серце моє, звірі!» <...> Син та мати над степами і над зорями у рядні коло місяця стояли, ніби в кадобі на дні» [Т.О.:27-28]* – автор використовує архетипний мотив «мати – син», на його основі виникають образні паралелі: Мати – Діва Марія – Україна; Син – Христос – поет, вигнанець. Таке сприйняття наведених образів пропонує і Н.Зборовська: «Образ скаліченої матері з вирваним серцем, що кривавить «на шляхах середохресних», – архетипний образ України – руїни» [84:135]. Цей вірш, стилізований під народну баладу, насичений численними фольклорними образами. Образ кривавої ріки, що *полоще черепи і кістяки*, – традиційне зображення смерті; туман символізує сум [165:19], а також зміни, перетворення [227:380]. Шуліку народнопоетична традиція наділяє демонічними якостями, огидністю. Шуліка, як і крук, інтерпретується у поетичних текстах як «чорний птах», що несе смерть [198:250]. Якщо припустити існування паралелі «Божа мати – мати Україна», то позбавлення України серця-душі хижим птахом стає об'ємним символом братовбивчої війни, лихоліття. На користь біблійних паралелей з

образами матері і сина говорять останні рядки: «...коло місяця стояли», оскільки, за народними уявленнями, що активно використовувались поетом, небо є оселя Бога і всіх святих – небожителів.

Як уже зазначалося, автор вдається до використання мотиву Голгофи, розп'яття як символу душевних мук. Зокрема, у наведеному прикладі мотив Голгофи співвідноситься із долею поета і відбиває авторське розуміння взаємовідносин у паралелі «поет – суспільство». Образ Голгофи не має матеріального вираження, використовується лише мотив страждань і пожертви заради загального добра (можливі паралелі з давньогрецькою міфологією : образ сина зближується з образом Прометея). Одночасно поезія «Цить, мое серце» є розгорнутою алегорією сучасної Т.Осьмачці України, відповідно, постать «сина», його доля стає символом долі усіх українських поетів, що не сприйняли радянську систему і не підкорилися їй.

Реалізації мотиву розп'яття зустрічаються і в іншій інтерпретації. Так з'являється образ розп'ятої країни-матері : *«І буде дума вічно простувати до мрії, що мені життя дала <...> Та мрія єсть моя розп'ята мати, моя Італія, об'єднана земля!..» [О:116].*

При утворенні символу використовується архетип матері–землі, актуалізації набуває семема «край, країна...» [200, V:558]. Серед символічних значень розп'яття автор вибирає такі, як смерть і страждання. Отже, на нашу думку, образ розп'ятої матері є алегоричним (дешифрується у тексті) образом країни.

Також легко розшифровується образна паралель поет – Данте, Україна – Італія. Автор доводить, що конфлікт «поет – суспільство» перебуває поза часовими вимірами, а доля «поета, гордого вигнанця» – вирок для багатьох нескорених духом і через те «незручних» митців.

Образ розп'ятої країни, уведений до підкреслено українського простору, спостерігаємо в таких рядках: «...я несу дитину на чорні майдани, хай зозулі сиві кують над дворами <...> На голі майдани вийшла молодиця, поставила

сина там у кривавиці, з мукою гукнула: «Лле кров без упину! Не покинь заляту, розп'яту країну» [Т.О.:68]. Уважаємо, що інтерпретація архетипного мотиву *мати – син* набуває тут іншого, ніж розглянуті раніше, значення. «Дитина» (розтиражоване і популярне за радянських часів зображення – символ щасливого дитинства, майбутнього) у Т.Осьмачки є символом майбутнього країни (України), і реалізація цього символу поруч із архетипним символом *кров* (кривавиця) відбиває авторське передчуття неминучих для своєї країни страждань, убивств, смертей.

Про вживання поетом лексеми «дитина» як символу майбутнього свідчить і такий приклад: *«...я чую, як спить немовля на колінах прийдешнього дня»* [Т.О.:116].

Автор удається до вживання традиційної народнопоетичної символіки: чорний колір – символ смерті [165:32], кування зозулі – плачу, горя, самотності [109:92]. Обидва традиційні символи виконують функцію концентрації негативних асоціацій.

Відповіддю на голод, руйнування сільського господарства, безнадію, які спостерігав поет на власні очі, є вірш «Труни у гаях» – «крик слова на папері» [80:12] : *«У другій труні – мати всіх людей, тих замучених, побитих дітей. <...> Із грудей стримить кривавий багнет, а на нім горить цвіт-рожа. <...> То ж не рожа-цвіт буйно запашний, а серце пала – сонце із крові!...»* [Т.О.:55]. Символічний образ закатованої матері-України не належить до індивідуально-авторських символів Т.Осьмачки, так само, як і образна паралель «світ – труна», що вживається іншими українськими поетами-символістами. Через зміну актуалізованої семми в лексемі «земля» («країна», «край») відбувається конкретизація образу матері-землі (мати – земля – Україна), що, у свою чергу, викликає заміну поетом першого компонента в паралелі: «світ – труна» на «Україна – труна»; «українське село – труна». Кривавий багнет є, на нашу думку, символом страдницької смерті (однією з варіацій на тему розп'яття).

Розглянемо специфіку утворення образної паралелі «рожа (квітка) – серце» (третій компонент образної паралелі – «сонце», досліджений нами у попередньому розділі). Вважаємо, що в наведеному прикладі лексема «рожа» (рослина родини мальвових – *Malva L.*) набуває символічного значення, подібного до значення *троянди*. Досліджуючи паралельне символічне вживання цих рослин, О.Таран зазначає: «Спостерігаємо вираження одного змісту за допомогою двох форм – назв рослин троянда (роза) та рожа. Сплутування їх зафіксовано в етнографічних джерелах. Очевидно, вирішальну роль у процесі набуття символічних функцій флоризмами троянда та рожа відіграли спільні диференціальні семи кольору, форми, а також потенційні семи психологічного сприйняття й враження. Окрім того, великий вплив мала й практика вживання цих назв» [217:208]. Уживання «рожа» у значенні «рози» (троянди) як розмовний варіант зафіксовано і у Словнику української мови [200, VIII:598]. При утворенні символу «рожа» (троянда) актуальним стає зафіксоване Словником української мови переносне значення лексеми «троянда» – «щастя, радість, кохання».

Із дохристиянських символічних значень троянди О.Веселовський називає такі: весна, кохання, бажання, сором'язливість, мила, кохана, краса, смерть [34:1-5]. На слов'янському ґрунті розвинулися і значення, перелічені М.Костомаровим: краса, пестоці, веселість, здоров'я [109:60]. Троянда як емблема кохання відома у Європі, Америці, Австралії, Близькому і Середньому Сході [166:42]. У середньовічному християнстві «червона троянда» виступає символом крові Христової – мученицької крові. Біла ж троянда символізує Богородицю й опосередковано чистоту та невинність [217:207].

Утворюючи образ рожі-серця, Т.Осьмачка використовує як слов'янське, народнопоетичне значення символу *рожі*, так і канони художньої християнської естетики. Провідною асоціацією для перенесення є спільний для «рожі» і «крові» червоний колір.

В останньому з наведених прикладів спостерігаємо накладання Богородичної символіки на символіку Христа. Автор вдається до такого симбіозу, оскільки сама червона рожа викликає стійку зорову асоціацію з серцем за кольором і, одночасно, є носієм мотиву Голгофи. З іншого боку, образ *рожа-серце* зберігає тісний зв'язок із народнопоетичною традицією, відповідно, образ *серця матері всіх людей* уміщує більшість значень символу *рожі*: кохання, краса, радість, пестоці тощо. Одна із зорових асоціацій, що склали передумову утворення образу рожі-серця, є «схожість» червоного кольору вогню і рожі.

Як зазначалося у попередньому розділі, архетип «вогонь» містить прадавні асоціації з рухом, наділяється здатністю «жити власним життям». Отже, на нашу думку, образний вислів «горить цвіт-рожа» спричиняє не тільки зорову асоціацію – червоний колір, а й конотує життя. Відповідно, цей образ символізує незнищенність усього, що поет вкладає у поняття «серце України».

Використання традиційної народнопоетичної символіки поруч із власне авторською спостерігаємо у такій поезії: *«Україна варить пиво на Дніпрі <...> З африканської пустелі видно у димах примару світову коло Києва в степу – гуральню! На вратах горить ліхтар <...> розпускає світ кривавий <...> Бич тарахка на Вкраїні <...> Люду силу незліченну гонять чорним степом виробляти пиво»* [Т.О.:22-23]. Значення вислову «варити пиво», що належить до типових прикладів фольклорної символіки, розшифровується як «битва» [87:151-152]. Т.Осьмачка наділяє це словосполучення додатковим смислом, на якому позначилося специфіка авторського бачення суті «країни горя – ЕСЕСЕР».

Індивідуальний авторський символ – гуральня, демонічна машина смерті для переробки людських тіл, знищення особистості – символ країни-табору. *Ліхтар*, який *розпускає світ кривавий*, також власне авторський символ жорстоких чисток, невинних жертв, загублених надій, одночасно – попередження іншим країнам. «Кривавий, червоний колір» (варіація архетипу

«кров») однозначно реалізовано у символічному значенні «смерть». Водночас виникає стійка асоціація з червоним прапором – одним із державних символів СРСР. Проте якщо офіційна геральдика тлумачила червоний колір прапора як символ крові борців-революціонерів, пролитої за встановлення влади рад, то у Т.Осьмачки «кривавий» колір ліхтаря символізує, на нашу думку, кров невинних людей, жертв системи. *Чорний степ* (індивідуальний символ) – дорога до насильницької смерті, духовної чи фізичної, оскільки, крім цієї дороги (степу), жертви не мають вибору. Автор звертається до традиційних негативних конотацій чорного кольору.

Органічно вплітаються до контексту традиційний символ рабства, покори «бич» та бінарма «отари народу». Іменник «вівця» логічно входить до лексичного оточення іменника «отара». Утворенню бінарми передують актуалізація переносного значення лексеми «вівця» – «покірنا, ляклива людина» [200, I:550], далі наведена семема входить до семантичної структури лексеми «народ».

Отже, всі перелічені символи і метафори автор використовує з метою створення відверто негативного образу країни рад, внаслідок чого традиційна народнопоетична символічна конструкція «варити пиво» отримує значення, близьке до Шевченкових рядків «А з їх, бувало, й лій топили» [263:219], тобто *Україна*, що *варить пиво*, є символом наруги і знуцань, смерті, які чинилися пересічним громадянам.

У вірші «Казка» відбувається поетизація простору і реалій України: «*Ой з трьох кінців світа вдарили вітри – браму землі розчинили. Із темного творчого лона закурили тумани, сипнули квіти на поля України <...> В глибу світів, у рівних чорних берегах моря вічності хлюпали. Два сивих орли носили воду з морів, поливали квітчасті поля України <...> Прикуте море до Балкан з прикорня рвалося, гриміло кам'яними ланцюгами; Дніпро суворий ходив по світлиці, важким мохнатим кулаком гримів у стіни України...*» [Т.О.:32-34].

Л.Ставицька серед узагальнених символічних паралелей, що використовувалися поетами-символістами, називає «світ – храм». Спорідненими варіантами цієї моделі є «Україна – церква», «Україна – храм» [212:109].

На нашу думку, слід говорити про загальну паралель «світ – споруда» чи «Україна – будівля», з можливими індивідуальними конкретизаціями. За зразком цієї паралелі Т.Осьмачка створює образи «Земля – обійстя», «Україна – дім». Бінарма *стіни України* побудована на асоціативному зближенні за функціями «стіни» і «межі» (кордону), їх здатності відділяти. При утворенні бінарми *лоно землі* в лексемі «земля» актуалізується семема «живіт, утроба як символ материнства» з одночасною актуалізацією переносного значення «надра землі» [200, IV:544-545].

Образний вислів *брама землі* побудовано з урахуванням уявлень про нижній, підземний світ. Спостерігаємо синтез архаїчного архетипу матері-землі і характерної для символістів образної паралелі «світ – споруда». У поета ця паралель модернізується у «світ – спільна оселя». На користь нашої думки свідчить і уособлення моря (паралель «море – свійська тварина»).

Як зазначалося раніше, характерною рисою поетичних світів Т.Осьмачки є використання міфологем. Наприклад, орли, соколи, птахи – міфологеми, наділені народнопісенною традицією позитивною семантикою, вважаються поетові як гармонізуюча сила всесвіту. Персоніфікований образ Дніпра, успадкований поетом від попередників, дорівнює міфологемі. У наведеному контексті він виконує допоміжну функцію у реалізації моделі «Україна – дім».

Нечисленною є група метафор та символів із компонентом «земля», в яких актуалізується сема «грунт, який обробляється і використовується для вирощування рослин» [200, V:558], накладаючись на архетип матері-землі: *«Прощаючись, батько взяв грудку землі <...> Дивися, мій сину, на землю стару. Ото вона сита і чорна, бо сила велика зчорнілих від мук у ній погоріло хліборобських рук, як вугля в вічному горнилі <...> Дивися, мій сину, на землю*

стару, що нами і працею повна, як нашою кров'ю, що йде по стеблу; <...> Дивися, мій сину, і повік пам'ятай ту землю, що нам дає соки, навіки у серці своїм захвай той стогін народу, що чув на полях <...> Дарунок несучи із поля: Живущої роси у серці своїм, щоб душі окропити великих батьків, що вирости з людського горя» [Т.О.:74].

Т.Осьмачка ніколи не зраджує свого коріння, навіть залишивши територію рідної країни, поет ніколи не зрікається народу, з якого походить. Навпаки, психологія селянина-хлібороба, його моральні настанови, природно-наївні, чисті, протиставляються місту як уособленню розпусти, бруду і зла. Концентрованим символом, що вміщує багату палітру почуттів, стає грудка землі. Тема землі як засобу і сенсу існування часто інтерпретується корифеями української літератури («Земля» О. Кобилянської, «Хрест» В. Стефаника). Цей місткий символ має й індивідуально-авторське наповнення: для Т.Осьмачки ритуальна *грудка землі* – джерело натхнення, відчуття постійного зв'язку з рідною землею, але, передусім, можливість доторкнутись святої чистоти і через те духовно оновлюватися, вдосконалюватися.

Завдячуючи актуалізації семени «країна, край, держава» у ПМС Т.Осьмачки виникає поділ на «землю свою» – Україну і чужину. Відповідно, і Україна, і чужина мають певну специфіку в характеристиці простору. Л.Ставицька зауважує, що для поетів–символістів типовим втіленням простору України є степ [212:108]. У ПМ Т.Осьмачки метафоричні сполуки з компонентом «степ» нечисленні. Як бачимо з попередніх прикладів, поет будує образ України переважно за допомогою паралелей із біблійними персонажами. На думку С.Кримського, *степ* належить до групи архетипних українських символів, що окреслюють особливості етноментальної самобутності українців [112:80]. Дослідник вважає, що степ для українця не просто географічне чи екологічне явище, а й соціальний ґрунт, і наголошує, що на сучасному етапі відбулися зміни в тлумаченні архетипного символу. Якщо раніше *степ* як уособлення хаосу (звідти були постійні напади кочових племен) протиставлявся

софійності поселень, то із розвитком цивілізації цю антитезу замінила інша: «місто» – «хутір» (останній як уособлення олюдненого степу) [112:85].

У Т.Осьмачки *степ* асоціюється не з хаосом, а з вічністю; поет зберігає протиставлення «степ» – «місто», але у значенні «вічне, природне, чисте, гармонійне» – «минуще, урбанізоване, морально нівельоване, дисгармонійне щодо природи». Відповідно, відрізняється і «вплив» міста і степу на особистість людини: *«Нащо ти викинув, сизохребетний степе, мене на трудний камінь вулиць городських, нехай би я скакав на обрії у тебе у тінях трав первісних та густих»* [Т.О.:124]. Персоніфікований образ степу будується під впливом архетипу матері-землі. На нашу думку, «сизий» колір «степу» вжито з конотаціями прикметника «сивий», тобто «старий», «вічний». Поетичними антонімами стають «брудний камінь вулиць» і «тіні трав первісних», а їх компоненти «камінь» і «трава» утворюють антонімічну символічну пару.

Іменник «камінь» і прикметник «кам'яний» (камінний) упродовж розвитку ПМ набули негативних конотацій: така природна властивість як «твердість» при образному перевтіленні почала співвідноситись із «байдужістю» або навіть «жорстокістю».

Вдається автор і до характерного для символістів антропоцентричного наповнення образу міста: за цим словообразом фіксуються ознаки міської психології, що утворюють збірний портрет жителів міста: *«Сучасне місто лжеязиче мій дух відкинуло у тінь за те, що небо вічно кличе й його на дальню височінь»* [Т.О.:144]. Автор використовує метафоричний образ міста як руйнівної сили. Джерелом антитези «тінь» – «небо» (височінь) є архетипні опозиції «верх» – «низ» («небо» – «земля») і «світле» – «темне». Гіперболізований образ урбанізованої людини вимальовує Т.Осьмачка у такому контексті: *«...людина йде <...> Дивиться пожежами, диха димами, головою світ заступа. Її коси лягли на гори, закрили ріки, ліси завалили...»* [Т.О.:33]. Л.Ставицька говорить про становлення у творах символістів концепту *людина – місто* як наслідку взаємопроникнення емоційного світу людини та

технократичної цивілізації [212:121]. Поетом стверджується деструктивний вплив цивілізації на довкілля. Таким чином, «пожежі», «дим» (*чоло з димами* в сучасності) стають символами НТР з усіма негативними наслідками. У лексемі «людина» ядерна семема остаточно не втрачає своєї актуальності, завдяки гіперболізації діє образна паралель «людина – цивілізація».

Степ у ПМС Т.Осьмачки стає символічним простором, подібним до грецької Лети: «Гей, степе мій <...> ти запалив дзвінки вогні великих сизих рос <...> *І обрій угинається під сонцем і пала, неначе в тих вогнях, що скити-дикуни забули у віках посеред ночі у глухих степах* <...> *люди впливають у сяйво вогнів* <...> *і там навіки поринають*» [Т.О.:36]. Спостерігаємо зв'язок образних парадигм із центральним компонентом «зірка» і «роса». Дж.Тресіддер наводить такі символічні значення роси: «чистота, духовне прояснення» [227:310]. На нашу думку, *вогні великих сизих рос*, забуті у степах скіфами, у цьому контексті стають індивідуальним авторським символом. Архетип *вогонь* (світло) використано у традиційному значенні: «З усіх архетипних символів, вірогідно, немає більш поширеного і більш безпосереднього у сприйнятті, ніж «світло», що символізує певні розумові і душевні якості» [232:101].

Через «вогні» відбувається зв'язок між сучасним і минулим. Отже, «вогні»-«роси» стають символом вічності, спадкоємності поколінь. У наведених поетичних рядках «роси», і «степ» імплікуються семемою «дуже довгий час, віки». Автор не зосереджує увагу на антагонізмі «місто» – «степ». «Місто» швидше стає втіленням минушого людського життя; «степ» і одночасно втілює вічність, і є шляхом до вічності. У контексті: «*І ти, [народе працюючий – Н.Л.] у городі немов собака глядиш добро своє для нас, вночі до каменя впадеш плакати, кайдани гризти в тихий час* <...> – *впадеш під кригу ланцюгів, співаючи присмаглими вустами чужих пісень од городів. І твоє тіло, наче пса старого, ми витягнемо догнивати із бруку геть, до духу степового, де ріллі трупами лежать...*» [Т.О.:84-85]. Спостерігаємо типову для поета антитезу міста і *духу степового*. Т.Осьмачка будує образ *міста-рабовласника* (подібно до

інших негативних образів міста у символістів, наприклад, «міста-спрута» О.Блока [212:117]). Символічне значення «каміння», розглянуте нами у попередніх прикладах, зберігається. Автор використовує образи загальноновизнаних атрибутів рабства – кайдани, ланцюги, що вживаються і як символ (художньою літературою), і як емблема (живописом). У поета «ланцюги» і «кайдани» набувають символічного значення – духовне «рабство», знецінення особистості, втрата власного «Я», орієнтирів і ідеалів і, як наслідок, прийняття інших «цінностей» – «чужих пісень із городів».

Виникненню бінарми *крига ланцюгів* передують складний механізм образних перетворень. Уживання образних висловів із компонентами «сніг», «крига», «мороз», «холод» для змалювання внутрішнього стану людини, її вдачі, почуттів – характерна риса поезики символізму. Таким чином, у бінармі *крига ланцюгів* використовуються не тільки асоціації, пов'язані зі сприйняттям на дотик (холодний метал), а й традиційні для сучасної Т.Осьмаччі ПМ конотації лексеми «крига» – байдужість. Автор створює образ духовної смерті, яка чекає на людину в міському соціумі, байдужому до кожної конкретної особистості. Як бачимо, поет знову використовує характерний для європейського символізму мотив – смерть у місті.

Образи поля і лану, що містять наступні поетичні рядки, є поетичними варіантами позначення простору України. Фактично образ *поля* і образ *лану* виступають як синоніми *степу*: «Лани зелені в багрянцю з кривавиці одяглися й простяглися, мов на муках-катуванні!» [Т.О.:24-25]. Автор описує один із голодоморів воєнного лихоліття. «Лани зелені» зазнають персоніфікації. Символічною є зміна кольорів: «зелений» є народнопоетичним символом молодості, життя, одне із значень червоного (кривавиця) – смерть; відповідно зміна зеленого на червоний (кривавий) символізує смерть. До цієї ж групи приєднується народнопоетичний орнітосимвол *ворон*. Автор також використовує характерний мотив закатованої країни: «лани ... простяглися, мов на муках катування».

У стилізованому вірші «На Ігоревім полі»: «*Ой у полі та стернистому, на старому деревлянському явори стоять, гойдаються ще й вітрами умиваються. Там Сварог схиливсь над стернями, вкунтав голову туманами і ворушить тихо віями <...> Тими віями він скочує срібло-сльози все розтоплені <...> Сварог каже тихим голосом <...> Хто голосить ото селами <...> Явори мовчать, гойдаються..» [Т.О.:67-68] – автором створюється міфопоетичний простір. У народнопоетичній традиції **явір** – символ нещасної людини, свідка смертей і горя. Окрім того, ріка, що тече з-під явора, символізує сльози, а вислів «явір схилить голівоньку» – смерть [109:74]. Т.Осьмачка використовує традиційне символічне значення: те, що саме **явір** знаходиться в **полі та стернистому**, віщує горе, смерть, страждання для цієї землі. Зауважимо, що у поета немає «архетипної» антитези степу і села [112:82], проте спостерігаємо протиставлення степу і міста. Отже, **поле стернисте** і **села** є єдиним, якщо не тотожним, то спорідненим простором.*

3.2. Символіко-метафоричний образ часу

Будь-яке явище об'єктивного світу перебуває у просторі й часі. «Простір, – вважає М.Бузький, – є найзагальнішою формою сталості, збереження об'єкта чи явища, його змісту; час – форма його розвитку, внутрішня міра його існування та самовизначення» [27:350]. Художня література, як і будь-яке мистецтво, не обмежується лише відбиттям явищ об'єктивного світу, а, отже, має специфічну концепцію часу. Цілком погоджуємося із твердженням, що «в історії культури людства категорії простору і часу завжди несли в собі великий зміст, ніби стимулюючи тим самим «дух» тієї чи іншої епохи, її спосіб самоорганізації та самовияву» [27:350].

Розуміння часу людиною (як і образна його проекція у творах мистецтва слова) зумовлюється багатьма факторами, зокрема усвідомленням категорії часу

певною культурою, історичною епохою, а також етноментальною специфікою цього сприйняття.

Найбільш адекватним вважаємо поділ часового континууму на астрономічний (календарний) час, біологічний час (незворотний, який означає, що організм може лише зростати або старіти, але не навпаки) та суспільний час (і простір) [27:363-364].

Суспільні час і простір є формами, які виникають у суспільстві, породжуються його процесами, регулюють діяльність людини та її духовний світ. Серед головних ознак соціального часу поліритмічність, єдність минулого, сучасного та майбутнього, детермінація майбутнім, знакова природа. Соціальний простір характеризується відсутністю «тримірності», багат шаровістю, знаково-інформативною «насиченістю», зв'язком із природним простором [27:365-366].

На відбиття категорії часу в ПМС Т.Осьмачки винятковий вплив мала історично сформована символіка часу української культури: розподіл часу на природний, що складається з астрологічних циклів – сонячних (рік, дата), місячних та вегетативних (наприклад, час зростання чи стиглості рослин), та життєвий (узгоджується з природним і поділяється на позитивний (час життя) і негативний (час смерті, потойбічної злої сили) [198:94].

Типовим соціальним простором у ранній творчий період для поета є Україна (і варіанти – степ, місто тощо), соціальним часом – час війни, голоду, становлення тоталітаризму. Так само як і у соціальному часі, у поета органічно співіснують минуле (власне дитинство або історичні події), сучасне і майбутнє. Окрім того, найвагомим компонентом шкали часу в Т.Осьмачки є минуле, вічність. Наприклад: «*І вічність пожирає кожну мить...*» [Т.О.:142]

При створенні персоніфікованого образу «вічності» актуальності набуває сема «плин часу, що не має початку й кінця» [200, I:692]. Антропоцентричне зображення часу – типовий прийом у ліриці символістів: у межах однієї метафори суб'єктом дії виступає час, об'єктом – особа [212:14]. Т.Осьмачка

використовує майже схожу схему. У більшості ж випадків у ПМС поета лексика на позначення часових відтинків взаємодіє з комплексом «духовно-емоційний світ людини» [212:83], як в інших представників українського символізму.

Спостерігаємо в аналізованій поезії концептуальне зближення поняття «вічність» з актуалізацією вищезгаданої семи у паралелі «світ – водний простір», що дає змогу дешифрувати бінарму *моря вічності* як образ безкінечного всесвіту і як образне бачення плину часу. У другому випадку асоціативне зближення відбувається через сему «руху», що містить архетип «вода».

Продуктивним у Т.Осьмачки способом образного відтворення часу (а саме минулого) є взаємодія «часового» слова з лексемою «сніг» (лексико-семантична група «явища природи»). Давня за походженням і знайома багатьом культурам метафора «зима» – «старість» [227:52] виникла завдяки вегетативному сприйняттю часу (відповідає останньому природному циклові – «смерті» рослин). Асоціативне зближення відбувається і між семантичним оточенням вищезгаданих лексем: білий колір снігу – сивий (білий) колір волосся [200, IX:153]. У значенні прикметника «сивий» актуалізується семема «той, хто втратив своє забарвлення, став білим, срібlistим» [200, IX:153].

Для утворення образу вічності автор актуалізує компонент семантичного оточення лексеми «зима» – *холод*: «*І в холоді віків йому купати трудами втомлене чуття <...> Над попелом прожитих літ!...*» [Т.О.:78]. У бінармі *холод віків* актуалізації набуває переносне значення лексеми «холод» – «безпристрасне ставлення до кого-, чого-небудь, відсутність зацікавлення, цілковита байдужість» [200, XI:119]. У такий спосіб створюється образ вічності – байдужого судді-спостерігача. У семантиці слова «віки» актуальною стає семема «те саме, що сторіччя». Завдяки вживанню лексеми «вік» у множині, можна говорити про еквівалентність бінарми *холод віків* поняттю вічності, зокрема за наявністю семема «надзвичайно довгий час, вічність» [200, I:67] у лексичному значенні і слова «вік», і слова «вічність» [200, I:692]. Одночасно

актуалізується паралель «час – водний простір» (закріплена на рівні поетичної фразеології).

На думку Л.Ставицької, похідними від узагальненої символічної паралелі «буття – вогонь» [212:44] є «життя – багаття», «попіл – минуле », «дим – проминання буття» [212:64]. Підґрунтям, на якому виникає ця паралель, є закладена в архетипі «вогонь» здатність «рухатися», «жити» власним життям. Як бачимо, Т.Осьмачка використовує типову для символістів метафору на позначення минулого, прожитих років. СУМ містить образне значення лексеми *попелу* – «попіл після марно прожитого життя» [200, VII:206]. У вірші «В Альпах» : «*І бір гуде, неначе туркіт давніх лір, похованих в снігах історій*» [О:176] – образ минулого втілено в бінармі *снігу історій*, її появі передують такі перебіги асоціацій: білий → сивий → старий → давній. Актуалізація екзистенційно-часової семантики у прикметника «сивий» є типовою рисою поезики символістів [200:100]. Таким чином, у лексемі «сніг» (ядерна семема «атмосферні опади у вигляді білих зіркоподібних кристалів чи пластівців» [200, IX:423]) імплікується семема із переносним значенням прикметника «сивина» «далекі часи, давнина» [200, IX:154]. Знаходимо в СУМ і синонімічний бінармі *сніг історій* вислів «сива давнина» [200, IX:154]. Відповідно в семантичній структурі слова «історія» актуалізації набуває сема «сукупність фактів і подій, які належать до минулого» [200, I:52], причому автор навмисно вдається до порушення правил уживання цього слова. Множина підкреслює, наголошує «прадавність» подій. Отже, іменник «історія» збагачується семемою «дуже довгий час, віки» і фактично стає поетичним синонімом образів вічності.

Наступний приклад ілюструє тотожне образне вживання лексеми «сніг». Автор використовує таку образну паралель «старість (мудрість)» – «зима (сніг)»: «*Я мудрості не хочу, що снігами яснить на схилах вічних гір, То людські мрії там поприкладжали, коли зринали із віків*» [Т.О.:78]. Л.Ставицька говорить про поширення тенденції до негативної оцінки зими, снігу, а отже, і білого кольору в ПМ поетів–символістів, що спочатку закріпилася у бінармах *біла нудьга, біла*

зрада [212:99]. Т.Осьмачка, дотримуючись такої практики, створює образ білої (сніжної) мудрості. Негативні конотації лексеми «мудрість» забезпечуються сполучуваністю зі словом «сніг» і виникають завдяки існуванню асоціативного зв'язку між «снігом» і «холодом». До лексеми «сніг» відповідно прирощується переносне значення слова «холод» – «безпристрасне ставлення до кого-, чого-небудь, цілковита байдужість» [200, XI:114]. Інший напрямок асоціацій – «мудрість → старість», тоді лексема «сніг» починає співвідноситися із «сивиною», і отримує переносне значення останньої – «старість» [200, IX:154]. У лексемі «віки» актуалізується й розмовний варіант «надзвичайно довгий час, вічність» [200, I:671].

Автор уживає також традиційну метафору: сиве волосся – «волосся, притрушене снігом». Дж.Тресіддер говорить про традиційне емблемне зображення зими у вигляді старої людини. Отже, загально визнаність метафоричного перенесення «зима – старість» не викликає сумнівів: *«Коли до нас впадуть літа снігами і пережитим завихрять!»* [Т.О.:79]. Значення лексеми «пам'ять» містять таку сему: «Здатність запам'ятовувати, зберігати і відтворювати» в свідомості минулі враження» [200, VI:39]. В ідіомах зі словом «пам'ять» відбивається уявлення про «рухливість» спогадів – думок: «вилітати з пам'яті», «виринати (виринути, майнути і т. ін.) у пам'яті» [200, VI:39], а також сприйняття певних спогадів як окремих матеріальних «частинок», «шматків», які можна «перебирати (перебрати, перетрушувати) у пам'яті» [200, VI:40].

Отже, рухливий образ «сніжинок – спогадів» автор будує за аналогією до загально визнаних ідіоматичних висловів. Образ хурделиці відповідає процесу пригадування. Оскільки в поетичній практиці символістів (у тому числі й Т.Осьмачки) «сніг» має негативні конотації, очевидно, автором наводиться метафоричне бачення неприємних спогадів. У рядках: *«Кому на кожнім перелазі стримлять кольки минулих літ»* [Т.О.:129] – спостерігаємо нетипове для поета перехрещення образу «часу» зі світом речей. Слово «колька» – діалектне, абсолютний синонім до «колючки». Семантичній структурі цього

слова належить сема «будь-яке невеличке колюче вістря» [200, IV:237]. Образне значення лексеми «колючка», зафіксоване словником, ілюстроване таким прикладом: «Першою колючкою в Чіпчинім житті була смерть баби» [200, IV:237]. Отже, сучасний словник відбиває образне бачення «колючки» як неприємної, трагічної, сумної події в житті. Т.Осьмачка вживає метафоричний вислів «кольки минулих літ» із тотожним значенням.

Пряме значення слова «перелаз» – «частина огорожі; місце, де перелазять або переступають, перескакують і т. ін. через неї». Народна фразеологія містить образне бачення перелазу як перешкоди, незручності: життя, як собаці на перелазі [200, VI:210]. Апелюючи до прямого значення слова та скориставшись народною фразеологією, Т.Осьмачка створює власний символічний образ. На нашу думку, «перелаз» є символічним утіленням періодів, на які поділяється життя людини: дитинство, юність, зрілість, старість. Також під «перелазом» можливе розуміння будь-яких відтинків соціального часу людини, закінчення яких є суто індивідуальним і характеризується підведенням певних підсумків щодо зробленого, досягнутого (наприклад, тридцять років чи п'ятдесят).

У поетичних рядках: «... холодні хвилі, що гонять звіку над землею час, беруть листок пожовклий у калини і цілі царства безвісті од нас» [Т.О.:111] – застосовуються одразу дві образні паралелі: «всесвіт – водний простір» та «час – водний простір», характерні для ПМС символістів. Поет протиставляє вічну природу, уособлену в образі калини, і минуще людське буття.

Крім досліджених вище метафор та символів із складовими **рік, час** та **літа**, символіко-метафоричний образ часу утворюють метафори із компонентом **день**. «У системі узагальнено-символічних паралелей, – говорить Л.Ставицька, – слово «день» – найуживаніший конкретизатор денотатної сфери буття, його часового аспекту» [212:82]. Цілком погоджуємося із думкою дослідниці про те, що саме на естетиці образу «дня» обов'язкового позначаються домінантні ознаки образного слововживання певної епохи [212:8]. Т.Осьмачка як представник символізму втілює у своїх образах «днів» характерні

для цієї течії прийоми метафоричного перевтілення світлої частини доби. Якщо образ «ночі», «нічного неба» у поета тісно пов'язаний з образами зірок, то при відтворенні образу **дня** в Т.Осьмачки переважно втрачається безпосередній зв'язок із образом «сонце». Крім того, поет не наголошує на архетипному протиставленні «день – ніч». Образ **дня** в автора ніби існує у двох площинах: перша – фізичний час, друга – соціальний. У площині фізичного часу метафоричне вживання лексеми базується на прямих значеннях. Варіант типової для символістів образної паралелі «дні – ліричний суб'єкт» уживає Т.Осьмачка у такому контексті: *«Нехай ідуть одвічними шляхами планети в чорній глибині, <...> однаково чоло з димами схиляють в море наші дні* [Т.О.:85]. У поетів-символістів універсальною паралеллю є «людина – день» [212:83]). Автор пропонує власний варіант – день (дні) – людство (цивілізація). Показовим є те, що Т.Осьмачка створює образ технократичної цивілізації. Актуалізується тут і вже згадувана паралель «час – море вічності».

У бінармі **денний клекіт**: *«... а денний клекіт одійшов помалу туди, де сквери квітнуть та гаї* [Т.О.:85] – поет не використовує «глибинні» асоціативні зв'язки, зокрема образної паралелі «день – птах». Підставою для асоціативного зближення «клекіт» / «шум» є уявлення про денне звукове тло. Варіант, близький до образної паралелі «квітка – буття», ілюструють такі рядки: *« I я не бачитиму днів, що колосками б'ють у степ...»*[Т.О.:148]. Поет скористався узагальненою символічною паралеллю «буття – рослинний світ» (вважаємо, що слід зупинитися саме на такій формулі). При створення образу в лексемі «дні» актуальною залишається ядерна сема [200, II:243]. «Літні дні» є декодованим варіантом вислову «дні, що колосками б'ють у степ». Якщо розглядати «день» як одиницю соціального часу ліричного героя, то переносне значення тут пов'язане з актуалізацією семми «час, період у житті людини, народу» [200:244, Т.2]. Крім того, за словом «день» закріплюється позитивні асоціації, пов'язані з «літом», а саме «тепло» і «родючість». Таким чином, створюється образ **днів** плідної праці, душевного спокою: *«... дні теплі та*

хітливі доганяють, що в вересні на горах догорають та розпускають млосний білий чад у павутинні довгім на лісах» [Т.О.:88]. Образна паралель «день» – «сонце» – «вогнище» побудова на зорових асоціаціях. Подальше образотворення, на нашу думку, рухається у двох напрямках. Перший – *млосний білий чад*, асоціативно пов'язаний із семантичним оточенням лексеми «вогнище», сприймається як його продукт. Тобто в лексемі «чад» актуалізується сема «міцний, густий, п'янкий запах, що його виділяють рослини, особливо під час цвітіння» [200, XI:262]. Другий комплекс асоціацій з'являється завдяки семантичному полю слова «вересень». Тоді «млосний білий чад» стає образним відповідником лексеми «туман». Третій план асоціацій поєднує «млосний білий чад» як одоративний образ (очевидно, у свідомості поета за поняттям «осінь» закріплено і специфічний набір пахоців) із лексико-семантичним комплексом «емоційно-чуттєвий світ людини». Відповідно, в лексемі «чад» набуває актуальності переносне значення «стан самозабуття, крайнього збудження, екстазу», «те, що дурманить, паморочить голову» [200, XI:262]. У прикметнику «млосний» ядерною семемою стає «той, який п'янить, дурманить свідомість» [200, IV:765]. Таким чином, поет наділяє специфічний запах осені здатністю збуджувати.

Традиційну для символістів образну паралель «людина – день» Т.Осьмачка використовує у такому контексті: *«Не тривож, не тривож ти мене, бо я чую, як спить немовля на колінах прийдешнього дня»* [Т.О.:116]. Антропоморфність «дня» набуває остаточної сформованості під впливом архаїчного символу «немовляти», який автор уживає у традиційному значенні. Зокрема, архетип «немовляти» пов'язаний з ідеєю вічного оновлення (порівн. Гераклітів символ: «час – хлопчик, який грається»; у християнській міфології маргінальна позиція немовляти отримує нове осмислення – немовля Ісус Христос не тільки стає знаком світової мудрості, але й претендує на те, щоб позначати «кінець» міфологічної епохи і «початок» нової ери [138:384-385, Т.1]. Отже, символ «немовля» позначає, на нашу думку, майбутнє і можливі зміни.

3.3. Метафори і символи з компонентом «пори року»

Назвам пір року притаманний значний естетичний потенціал, «внаслідок чого вони легко проектується в царину і духовно-емоційної екзистенції, і в площину провідних ідей і настроїв епохи» [212:94]. Давнє слов'янське уявлення про пори року тісно пов'язане з аграрним циклом і, відповідно, з вегетативним часом рослин. Загальною універсалиєю багатьох міфологічних систем є антропоморфізм пір року: весна відповідає молодості, літо – зрілості, осінь – старості, зима – смерті людини .

Слід зазначити, що у ПМ Т.Осьмачки не спостерігаємо тенденції до навантаження образу «весни» символікою суспільно-політичних змін. Л.Ставицька наводить такі характерні для поезики 20-х років схеми перенесення: «весна» – «революційне оновлення», «весна» – «інший, кращий світ» [212:94].

У Т.Осьмачки зустрічаємо лише універсальну паралель «весна життя – початок життя», що ускладнюється шляхом персоніфікації «весни» та обтяженням останньої додатковими, власне авторськими конотаціями: «*І у мої груди упало вогняне серце журавлине, щоб співав я пісню про свою весну*» [Т.О.:39]. Як бачимо, у лексемі «весна» актуалізується переносне значення «молодість, роки дитинства й юності» [200, I:341]. На нашу думку, у наведеному прикладі орнітонім «журавлі» стає символом весни. Спостерігаємо також асоціативне співвіднесення весняного сонця і птахів, що повертаються навесні. Вважаємо, що вислови «жарини гарячі» та «вогняне серце журавлине» – ніщо інше, як образний відповідник сонячного проміння. «Вогняне серце журавлине» класифікуємо як індивідуальний авторський символ, побудований із використанням традиційних конотацій архетипу «сонця» (небесного світила, світла). «Світло», за Ф.Уїлрайтом, може відігравати роль символу інтелектуальної ясності [232:102]. «Світло» конотативно пов'язується з «вогнищем», оскільки «вогонь» може «передаватися», наприклад, від багаття до

багаття, його наділяють здатністю запалювати, надихати. Отже, «вогняне серце журавлине» стає авторським символом натхнення. Показовим є те, що джерелом натхнення є проміння весняного сонця. Певно, передумовою виникнення образу є актуалізація в лексемі *весна* семми переносного значення «що-небудь початкове, яке провіщає розквіт, розвиток, перемогу чогось» [200, I:3411]. Весна також асоціюється з розвитком, заплідненням і народженням. Між переліченими станами і ментальною сферою людини існують закріплені у свідомості мовців традиційні аналогії. Приклад: *«Сказав мені ранок солов'їним криком: іди ти в тумани на глибокі луки, де копиці сіна обважніли в росах, як вовною вівиці в кошарах високих, і чекай там, хлопче, своєї весни <...> (I)/ І прийшла весна (II)/ до мене на луг <...> Мене обнімала, сміючись казала: «Батько сплять надворі, на кованім возі, я ж втекла із клуні під зоряне небо...» [Т.О.:40-41]* – ілюструє традиційну для поета персоніфікацію природних реалій, зокрема і назв частин доби. Символічне вживання лексеми «весна» ґрунтується на актуалізації семми переносного значення: «молодість, роки дитинства і юності; «що-небудь початкове, яке провіщає розквіт, розвиток, перемогу чогось», «світле, радісне почуття» [200, I:341]. Із розвитком останньої семми до лексеми «весна» ввіходить значення слова «кохання». Про це свідчить уживання автором орнітоніма, що традиційно співвідноситься у народнопоетичній творчості з образами весни, радості, веселоців, з молодятами, а отже, коханням [109:95]. Зображення «весни» як жіночого образу є спільним для європейської культури, зокрема, в українців це богиня весни [146:15], чи Подоляночка.

ПМС Т.Осьмачки не містить символічного образу «літа». Л.Ставицька у цитованому вище дослідженні [212] також не наводить прикладів уживання цього образу і в інших поетів-символістів. Можливо, це пов'язане з тим, що конотації *літа* поширюються у ПМ автора на символ «осінь». Паралель «осінь життя – зрілість» дозволяє подальше розгортання асоціацій: осінь – щедра, тому співвідноситься з творчою працею, яка вже принесла плоди. У той же час осінь у символістів позначає розчарування, самотність, печаль, муку, а також спокій

[212:95].

У ПМ Т.Осьмачки домінують персоніфіковані образи *осені*. Наприклад: *А осінь пізня заплаче за юним згубленим життям, і ворон хмарами прокряде свій сум самотності полям»* [Т.О.:45]. Як бачимо, автор використовує традиційні для символістів негативні асоціації, пов'язані з «осінню». При утворенні метафори у лексемі «осінь» актуальним стає переносне значення – «час наближення старості, згасання почуттів, життя» [200,V:776, Т.5]. Метафорична паралель «дощ – сльози» також не належить до новотворів автора. Традиційне народнопоетичне значення символу *дощу* – сльози, сум [165:54]. Інший народнопоетичний символ – *ворон*, як зазначалося раніше, має підкреслено негативні конотації і співвідноситься зі смертю [165:34] [198:90].

Наступний приклад також ілюструє «оживлений» образ «осені», проте актуальною залишається ядерна семема – «пора року між літом та зимою...» [200, V:776] : *«В печі якась пора порожня <...> Кутки посліпнули од цвілі і плачуть більмами, сумні, тоді-то осінь з наших селищ виходить гола на поля, до їх у тузі припада і довгі руки в стернях стелить Вони у ріки скрізь плвуть, поки морози не скують...»* [Т.О.:72-73].

Усі метафори, на нашу думку, побудовані на зорових асоціаціях. Зокрема, картину *голої осені* викликає асоціація з прибраними (голими) полями, деревами без листя. «Довгі руки» осені – це метафоричне зображення рівчаків із брудною водою, що тягнуться сільськими дорогами.

Зустрічаємо в поезіях Т.Осьмачки нечисленні метафоричні конструкції з компонентом «зима», в яких реалізується характерна для символістів негативна оцінка зими і снігу [212:99] Поет вживає паралелі «зима – старість», «смерть». Автор використовує традиційну для європейців символіку [227:52] : *«Над білою моєю головою проходить старість з білою зимою – свистять сніги, і сіються на волос, людей заносять, мов забутий колос»* [Т.О.:115].

Як і в багатьох символістів, у Т.Осьмачки маємо закріплене тривалою поетичною традицією синтетичне відтворення календарного і біологічного часу.

У прикметнику «білий» актуалізується сема «посивілий, сивий, сивоволосий» [200, I:181]; провідною ознакою для асоціативного співвіднесення «сніг – сивина» стає білий колір (уживана і традиційна метафора). Похідними образами від негативно конотованої лексеми «сніг» є слова «заносити», «засипати» як метафори смерті. Подібне спостерігаємо у ПМ Т.Шевченка: «Над головою вже трясє косою смерть. І поховають... А там і слід мій занесе холодний вітер» [263:183]. Крім того, лексема «сніг» містить поняття по форму – «зірко-подібні кристали». Отже, появу бінарми *сніги сіються* викликає зорова асоціація.

Поет накреслює зв'язок образу *сніг* та емоційно-духовної сфери ліричного героя: *«І з життям таким самим , як іній чи сніг, скандинавську прийняти красу, чуйно слухаючи, як у жилах моїх замерзає червоний мій сум...»* [Т.О.:174]. Впроваджується стійкий зв'язок між змінами пір року (вегетація рослин) і настроями ліричного героя. Таким чином, Т.Осьмачка, як і більшість символістів, наділяє образи снігу і зими негативними конотаціями, оскільки вони співвідносяться з часом «смерті» рослин. У площині емоцій ці образи стають художніми відповідниками суму, безнадії, душевної холодності. Образне вживання значення лексеми «зима» закріплено в сучасних лексикографічних джерелах [200, III:566].

Слова «іній» та «сніг» органічно входять до семантичного оточення лексеми «холодний». Творення образу є опосередкованим: спочатку в лексемі «холодний» актуалізується переносне значення з таким набором семем: «який не вносить у свої дії, твори, гру і т. ін. пристрасті, вогню, запалу», «який будується не на почуттях; продиктований розумом, твердий», «надто стриманий у вияві своїх почуттів» [200, XI:119]. Усі перелічені семи спочатку на асоціативному рівні пов'язуються зі словами «іній» та «сніг», а потім – із словосполученням «скандинавська краса». Таким чином, поет вимальовує два контрастні типи менталітетів: скандинавів – нації спокою і розрахунку та українців – нації серця. Автор використовує традиційне значення червоного кольору, а також ту частину значень архетипу «кров», де стверджується зв'язок

із душею, а отже, зі сферою почуттів [198:263]. Перифраз «червоний сум» є образним відповідником емоцій, почуттів.

За аналогією до існуючих у мові ідіом «кинути в жар», «кинути в холод», «кинути в лють» та ін., що позначають, відповідно, – «раптово викликати в когось відчуття жару, холоду, почуття люті тощо» [198, IV:147], автор уживає словосполучення «турнути в сніг». Причому образ «снігу» базується на переносному значенні слова «холодний» – «який виражає сухість, лють, гнів...» [200, XI:119], наприклад: «*І заревло із жил моїх чуття жорстоке, ніби звір, і знов мене турнуло в сніг, ще холодніший за Сибір...*» [Т.О.:132]. Автор відтворює архаїчне уявлення про кров як вмістилище душі. Отже, стверджується стійкий асоціативний зв'язок між образами «кров» і «емоції». Матеріалізація «чуття» через уособлення повинна підкреслити його силу, напруженість, відвертість. Зв'язок образу «холоду» з образом чужини у Т.Осьмачки спирається на художню традицію. У ПМ Т.Шевченка, яку Т.Осьмачка вважає взірцем мистецтва слова, зустрічаємо: «Чи хтось згадає, чи забуде мене в снігу на чужині...» [263:251].

Т.Осьмачка, використовуючи творчі здобутки попередників, втілює у вислові «холодний російський степ» образ могили: «*Спи ж вічно в холодних російських степах дитино забутого краю*» [Т.О.:53]. СУМ також констатує сему «холодний край» у лексемі «сніг» [200, IX:423].

3.4. Метафори на позначення явищ природи

Серед метафор, у яких відбувається образне перевтілення явищ природи, уживаними конструкціями є вислови з лексемами «вітер» і «хмара». Зустрічається також метафора з компонентом «буря», «буран». Серед образних висловів, що відбивають стан природи, домінують метафори з лексемою «тиша». У зображенні «вітру» Т.Осьмачка вдається до традиційного у символістів оживлення [212:93]. Уособлення та персоніфікація «вітру» можуть

взаємодіяти із лексико-семантичним комплексом «ліричний герой», залишатися на рівні образного відбиття пейзажу чи підноситися до рівня, близького міфологемі.

Образ вітру може мати і позитивні, і негативні конотації [227:40], [212:93]. Отже, в українському символізмі він може набувати діаметрально протилежних символічних значень.

Вітер змальовано як «ворожу стихію, що уособлює тривогу, нещастя» [212:93] у таких рядках : «*А бурхливий буй-вітрисько по землі до гір гогоче, як зубами, у старих лісах дубами хитає та скрекоче <...> гуде-стогне над кістками та й хоронить під пісками...* [Т.О.:24]. Підставою для образного перевтілення стали слухові асоціації; без змін автор уживає традиційний символ смерті – кістки [227:164]. Далі стверджується зв'язок *вітру* з емоційним станом, почуттями людини : «*І як вітер у полі засвище <...> я заплачу і схилюся нижче згадати тебе...*» [Т.О.:198]. Автор використовує конструкцію народнопісенного паралелізму. *Вітер*, увійшовши до типової для символістів предикативної конструкції, конотує нещастя, сум, страждання. У творенні образу «вітру», як і в попередньому прикладі, поетом використані слухові асоціації. У контексті: «... що не хочу вже я ні пташок у гаю, ні вітрів тих, що повні тобою» [Т.О.:192] – образ *вітру* є чи не єдиним, побудованим із трансформацією ядерної семи. Автор, вдаючись до ототожнення вітру з емоціями, спогадами ліричного суб'єкта, утворює власну модифікацію традиційного символу. Образ, на нашу думку, тут є полісемантичним символом і може позначати і спогади, і мрії.

Окремі реалізації символістського образу «вітру» [200:94] цілком збігаються з відповідними прийомами створення образу *бурану* Т.Осьмачкою. Зокрема уявлення вітру силою, яка впливає на духовне буття особистостей (вітер – учитель, вітер – животворча сила, що надихає) [212:94], поширюється у поета на образ *бурану*. Так само, як і при творенні метафоричних конструкцій із компонентом «вітер», можливі два типи реалізації образного перевтілення

образу **бурану**: персоніфікація та його взаємодія з екзистенціально-духовною сферою : *«Буран спинив і зорі й хмари, лежить на горах, позіхає – в постелі білій, крижаній»* [Т.О.:47], де образ **бурану** перебуває на рівні деталі пейзажу. Актуальною залишається ядерна семема «сніжна буря, завірюха, метелиця в степу» [200, I:257]. «Біла постіль» є перифразом укритих снігом гір. Образ побудовано на зорових асоціаціях: щільно вкрита білим снігом площина нагадує білу тканину, а «зморшки» на тканині – верхівки гір.

Близьким за схемою побудови образного значення «вітру» і «бурану» є образ «бурі». На відміну від інших «повітряних» образів у Т.Осьмачки між «бурею» і емоційно-духовним життям ліричного героя зв'язок стверджується завжди: *«Упала буря із-за бору на місто пилом і піском, змела на вітер птицю чорну, неначе пір'я під порогом, та й кинула мені зокола малу стеблину пирію, щоб завихрити з нею вгору і думу змучену мою»* [Т.О.:77].

Наступний образ побудовано із збереженням ядерної семими в лексемі «буря»: «навальний вітер із дощем, грозою, а взимку – зі снігом» [200, I:262]. У бінармах **буря упала, буря змела** спостерігаємо традиційне для символістів «оживлення» природних явищ. Поет вдається до використання народнопоетичного образу **чорної птиці**. Виходячи із традиційного значення цього символу – «смерть, лихо», автор змальовує духовні страждання ліричного героя.

У бінарії актуалізується переносне значення лексеми «буря» – «дуже сильне, бурхливе виявлення почуттів» [200, I:262].

Для ПМ Т.Осьмачки характерним є застосування однієї з показових для естетики образу «хмар» парадигми, що є логіко-смісловим продовженням парадигми «небо». Оскільки поет активно користується образною паралеллю «небо – водний простір», лексема «хмара» вступає у валентні стосунки з дієсловами «пливти», «впливати».

У наступних прикладах автор вдається до використання конструкцій, що імітують народнопісенні паралелі: *«А з-за лісу чорні хмари впливають не до*

пари; так, чумаче, мій соколю, так знаходили й неволю» [Т.О.:199]; *«Над садками чорна хмара плине ще й дощ настає, а за мною бідна мати гине...»*[Т.О.:198]. Традиційне символічне значення «чорної хмари» – печаль, ворожнеча, ворог [165:32]. Негативні конотації закріпилися в ідіомах «збираються чорні хмари», «нависають чорні хмари». Отже, завдяки паралелізму в лексемі «хмара» актуалізується переносне значення «небезпека, нещастя, біда, що насуваються, загрожують кому-небудь». У контексті: *«Яких я слухав тихою душею, гадаючи лише про ту, про ту, що з долею не стрілася моєю захмаривши й життя мого мету»* [Т.О.:172]. Дієприслівник «захмаривши» отримує негативні конотації у спадок від одного з переносних значень лексеми «хмара». За аналогією до переносного значення слова «хмарити» – «робити кого-, що-небудь похмурим, невеселим» [200, XI:94], виникає переносне значення словосполучення «захмарити життя» – сповнити його смутком, позбавити сенсу.

Образ «тиші» у Т. Осьмачки є найуживанішим серед образно інтерпретованих лексем – назв станів природи: *«На вулицю до кожного балкону висока тиша дзвінко прикула з тонкого кришталю ясного дзвону і звуками найменшими гула»* [Т.О.:101]. Метафора побудована на слухових асоціаціях – ілюзіях. У лексемі «тиша» актуальність зберігає ядерна семема «стан, коли де-небудь немає звуків, шуму» [200, X:135].

Персоніфікацію «тиші» при збереженні ядерної семема спостерігаємо і в таких рядках: *«...то тиша у лоно щасливому дневі Альнів далеких незримо іде...»* [Т.О.:194].

Слід зауважити, що стан тиші є авторським уявленням про вищу гармонію, тому, на нашу думку, простежується асоціативний зв'язок між поняттями «тиша» – «верх» (гори) – «святість» (церква, Бог) – «стан душевної гармонії», як-от: *«...і навіть на луках тримає неділя урочисту тишу, мов гори, стару»* [Т.О.:182]; *«... як християн покликala всіх кірха молитися до тиші й самоти»* [Т.О.:183]. Ядерна семема лексеми «тиша» не втрачає основної

позиції, проте у першому прикладі, на нашу думку, актуалізується і переносне значення «душевний спокій, умиротворення» [200, X:135], оскільки неділя є тим днем у свідомості носіїв мови, коли відвідини церкви є обов'язковими. У другому прикладі, на нашу думку, простежуються ті самі тенденції, крім того, «тиша» конотує святість і Бога.

3.5. Зооніми, орнітоніми, дендроніми та флоризми у складі метафор та символів

Для ідіостилю Т.Осьмачки є характерним уживання традиційних символічних фаунонімів та флоризмів, що виконують допоміжну функцію. Частіше вони є тлом для сприймання іншого, більш важливого, на думку автора, образу. Такими, наприклад, є міфологема *орел* (увага читача акцентується на архетипному символі *сонце*), орнітонім *ворон*, зоонім *вовк*, флоризм *рожа*, дендронім *явір* та інші. У таких випадках ми намагаємося розглянути названі традиційні символи разом із тим образом, «енергетичне поле» якого вони утворюють.

Уживаною є конструкція, схожа на народнопісенний паралелізм: *«Іде снігами сірий звір і сумно вие по балках. Кінець Діброва бачить свій... [Т.О.:149]*. Перифраз *сірий звір* зберігає усі традиційні негативні конотації, що супроводжують лексему «вовк» [227:146]. У вірші «Містерія»: *«В лісі за городом дивнії чари держать темну силу у сні: лева, що спить у хащах із передвік, сонну сову, що кричить у дуплі <...> Жахом душа у людей пойнялась, тільки почули совин вони глас <...> Два вартові ці, як душі лісів, вийшли із тьми і сполохали світ» [Т.О.:117-118]*, – створюючи поетичний простір, автор наділяє міфологеми традиційним для фольклорних творів значенням. Сова і пугач є символами жаху, нічних страхів, зловісності [109:105]. Лев є спільною для європейської спільноти емблемою гордості, мужності, хоробрості [166:116]. Проте наведеним значенням поет не обмежується. У нього *сова*, *лев*

– атрибути судилища: лев – як образ із позитивними конотаціями, сова – уособлення страху перед вироком і спокутою.

Орнітонім **ворон** у традиційному негативному значенні (зловісний символ смерті, горя) спостерігаємо в рядках: «... і ворони й круки через гору летять аж на Київ золотий <...> О, як страшно кричать! <...> А із чорних дзьобів каплі - кров лопотять об залізо домів...» [Т.О.:66]. Як бачимо, автор вдається до використання й інших традиційних символів, а саме: архетип «кров» ужито з негативними конотаціями. Отже, **ворони** й **круки** стають символами трагічних подій, смерті, що очікують Київ (як уособлення всієї України). Зауважимо також позитивну конотацію художнього означення – **Київ золотий**.

Голуб (голубка, голуби) – народнопоетичний символ кохання [109:90], нареченої [34:147-148] – реалізовано Т.Осьмачкою без змін семантики у вірші «Данте»: «Із гробу вилетить тоді голубка й віки пролине із тим словом вічним <...> що серце Дантове се тим же повне до Страшного Суду єдиним словом: Беатріче!» [Т.О.:134]. Створюючи символ **слово вічне**, автор використовує один із відомих світовій літературі архетипів – **logos** (слово). Серед усього спектру властивостей слова для створення образу поет обирає здатність передавати емоції і почуття. До семантичного оточення лексеми «кохання» органічно входять означення «єдине», «вічне». Отже, символічне значення імені Беатріче – найщиріше, не підвладне часові кохання. У контексті: «І ми тепер не вирвемо із боротьби [за щонайкращу <...> в тебе серед ночі зірку – Н.Л.] зозулі навіть для весінньої верби, аби гукала до людей крізь теплі віти про сонце те, що без утоми світить <...> І дух наш <...> шумітиме у світ, як верби без зозуль» [Т.О.:188-189]. Спостерігаємо, як орнітонім **зозуля** – народнопоетичний символ – набуває іншого, порівняно із традиційним, значення. У щоденній боротьбі за примарні достатки, матеріальні цінності людство втрачає здатність бачити і відчувати красу у звичайному. **Зозуля** стає власне авторським символом природної гармонії і краси, весни, що співвідноситься у ПМС поета з душевним оновленням. Образна паралель «дух (душа) – дерево без пташок»

втілює авторське розуміння проблеми зубожіння і спустошеності людських душ, нівеляції сучасних духовних цінностей.

Зустрічаємо у Т.Осьмачки вживання символу *зозуля*, побудованому із використанням сталої семантики: «...і не турбується, чи крик зозулі долине до її двора» [Т.О.:215]. Традиційне значення символу *зозуля* – пророкування. Кування зозулі символізує плач, горе, сум, самотність [109:92]. На нашу думку, символічне значення *крику зозулі* вміщує всі перелічені М.Костомаровим значення. Інша асоціація: *зозуля кує – лічить роки*. Відповідно, *крик зозулі* може символізувати плин людського життя. Не турбуватися *криком зозулі* – не сумувати за роками молодості, не перейматися життєвими змінами.

Комплекс «світ природи» (деталізована його реалізація «орел») традиційно для Т.Осьмачки співвідноситься із комплексом «духовно-емоційний світ людини»: «Орел у Карпатах на скелі клекоче з крилом перебитим <...> І дух мій, неначе орел той далекий, безцільно гукає з осінніх ночей...» [Т.О.:185]. Народнопоетичний символ *орел* зберігає в цілому комплекс традиційних значень: « велич, вправність, швидкість, перемога над неприємностями [109:99], а також влада, першість, лідерство» [166:151], [227:255]. На нашу думку, з прищепленням власне авторських ознак «орел... з крилом перебитим» символізує дух, величню, сміливу і самотню особистість.

Типовим прийомом образного відображення дендронімів є персоніфікація. Провідною тенденцією при створенні персоніфікованих дендронімів стає у Т.Осьмачки виникнення асоціативного співвідношення між природними явищами і духовно-емоційною екзистенцією, подіями в житті героїв. Наприклад: «Зелені віти [верби] низько над водою схиляються і гойдаються з журбою, у стовбурі зітхають, і гудуть, і роняють бризками свій плач на труп» [Т.О.:113].

М.Костомаров наводить такі значення народнопоетичного символу *верба* – недоля, сирітство, самотність [109:76]. Безумовно, Т.Осьмачка скористався при творенні образу традиційними конотаціями. На нашу думку, причини

виникнення метафори слід шукати у зорових та слухових асоціаціях. Схилені над водою віти дерева нагадують поетові зажурену постать людини (асоціація закріплена у видовій назві «плакуча верба»); шум віт співвідноситься із «зітханнями» та «плачем», краплі крові – зі сльозами. У контексті: «*Кров попід степом до гір дотекла <...> Хату підмила вдові. Журиться жито, схиливши у луг <...> Ліс нахилив свої списи на схід, довгі у сонці кінці розпіка*» [Т.О.:54] – автор акцентує увагу на негативних конотаціях архетипу **кров** – «смерть, убивство». Персоніфіковані образи **жита** та **лісу**, як і в народнопоетичних творах, відбивають емоційний фон подій у житті ліричних героїв. Виникнення бінарми **журиється жито** пов'язане із зоровими асоціаціями, в яких виразно простежується характерний для Т.Осьмачки антропоморфізм у зображенні багатьох явищ природи, оскільки із схиленою постаттю людини асоціюється стиглий («похилений») колос. Підґрунтям для створення бінарми **списи лісу** також стала зорова асоціація: у ядерній семемі слова спис – «холодна зброя у вигляді гострого металевого наконечника на довгому держаку» [200, IX:509]. Зафіксовано провідну ознаку цієї зброї «гострість». Відповідно, усі предмети, схожі за формою, починають асоціюватися із гострим списом. Словник містить схожий випадок образного вживання цієї лексеми: «*нової травки гострі списи*» [200, IX:509].

Існує клас символів, заснованих на архаїчних міфах або традиційних сказаннях чи віруваннях. У таких віруваннях, спричинених прадавнім синкретичним типом мислення, доводиться можливість метаморфозних перетворень людини на птаха, тварину, квітку чи дерево. В українському фольклорі компонентом метаморфоз можуть бути такі дендроніми, як тополя, верба, явір, калина, дуб, горобина, береза. **Дуб**, чоловічий символ, співвідноситься із силою, наприклад: «*А нині вже кого? З чийого краю під всохлий дуб чекати по жнивах, якому на гілля посеред гаю не сяде заспівати жодний птах?*» [Т.О.:172-173]. Всохлий дуб, відповідно, символізує нещасливу людину [109:81]. Автор використовує семантику фольклорного символу без

істотних змін, уживаючи паралель – «людина – дерево». Актуалізується і паралель «осінь – кінець життя»; тому бінарма **всохлий дуб** асоціюється зі старістю.

Традиційні народнопоетичні «рослинні» символи отримують у Т.Осьмачки нове семантичне наповнення, як-от: *«Та в купелі моє серце залишилось, й мати вилили з водою під калину. Ромен-зілля зросло з серця в росах кутих <...> Й ромен-зілля стало в'януть у туманах <...> Йшла дівчина й зірвала його в травах»* [Т.О.:37]. С.Єрмоленко зазначає, що фольклорні образи тополі, верби, калини, смереки вийшли за межі інтимної лірики й набули значення національних поетичних символів. Тривалий час ці дендроніми вживаються як художні образні атрибути України [75:229]. У запропонованому поетичному використанні образ-символ **калина** змінює свою традиційну семантику і починає позначати Україну – рідний край, етнічну самобутність, гідність, систему національно зумовлених духовних цінностей, до яких відбувається символічне прилучення ліричного героя. Значення ж народнопоетичного символу **ромен-зілля**, пов'язаного з коханням і здатного магичною силою навіяти смуток на парубків [109:66], залишається без змін. Зірвати ромен-зілля, що «зросло із серця», означає «заволодіти думками, коханням». Образ утворено завдяки актуалізації в лексемі «серце» семемі – «цей орган людини як символ зосередження почуттів, настроїв, переживань» [200:142, Т.9]. Контекст: *«На зрубаній акації я ледь не плачу, бо в даль зелену зве блакить <...> Давно на пальці бачу кров і почувую на душі пекуче горе, що, може, й мрію проколов <...> Десь понесла комусь любов, акацію мені покинувши колючу, і на руці від неї кров...»* [Т.О.:136] – містить вислів **зрубана акація** – власне авторський символ втраченого кохання. Дендронім **акація**, що символізує кохання, – надбання саме ПМ Т.Осьмачки. Образ «зрубаного, зів'ялого» дерева узятю автором із фольклорних текстів, причому негативні значення, такі, як смерть, сум, страждання, трансформуються у символ втрати. Виразно відчувається створення автором паралелі «фізичний світ (зрубане

дерево, вколота рука) – духовно-емоційний стан (розчарування, поразка духу – *проколота мрія*)». Як уже зазначалося, для української ментальності характерним є асоціативне зближення понять *серце* і *кров*, причому *серце* сприймається як джерело почуттів (і відповідно мрій). Отже, бінарма *проколов мрію* може бути варіантом *пораненого серця* – символу нещасливого кохання, або, матеріалізуючи *мрію*, автор намагається увиразнити свої почуття. Як і в інших розглянутих нами прикладах, образ *кольки (колючки)* побудовано завдяки актуалізації негативних образних конотацій [200, IV:237]. На нашу думку, *колька* у наведених рядках стає авторським символом і самої зради, і дівчини, яка не виправдовує сподівань ліричного героя.

Символізація *рози* Т.Осьмачкою у таких поетичних рядках: «*Я знов люблю царівну русокошу, яку стрічають квіти та трава, вона ж, поцілувавши тільки розу, ховається за дерева*» [Т.О.:214-215] – спирається на традиційні символічні значення цього флоризму, розвинуті на слов'янському ґрунті: жіноча краса, веселість, здоров'я, пестоші [109:01], а також на концепцію символу в «класичному світі»: весна, любов, смерть [34:180]. О.Веселовський підкреслює, що на символічне значення *троянди* в українській літературі наклалася семантика народнопоетичних образів рути і калини [34:180]. Т.Осьмачка ж засвоїв образ *троянди* вже у трансформованому вигляді. Отже, у наведених рядках *троянда* символізує абсолют краси. Нормативність образного вживання лексеми «троянда» як поетичного синоніма краси зафіксовано також СУМ [200, X:298]. Так само вміщено до словникової кодифікації розмовний варіант слова «царівна», що позначає «вродливу, гарно вбрану дівчину» [200, XI:182].

Символічного значення може набувати лексема *квітка*. Авторський символ увібрав семантику таких народнопоетичних символів цнотливості, як рута, фіалка, біла лілея; християнський варіант – біла троянда (символ Богородиці і, опосередковано, невинності). Помітним є зв'язок авторського символу із обрядовими діями, пов'язаними із вінком (*зірвати вінок* –

позбавити вінка) : «З дитячої коси зірвав , як вишню, рожеву квітку, першим цвітом пишну, а з неї чиста, весняна роса омила стегна злого ласуна!» [Т.О.:96]; «Мамо, моя мамо, ні одна дівчина вінка не сплітала для твого сина <...> Мені не зривала найпершої квітки, і твій син не знає, чим весна пахуча...» [Т.О.:76]. Отже, *зірвати першу квітку* означає «позбавити цноти». Це значення є домінуючим у першому прикладі. У другому – асоціації, пов’язані із лексемами «вінок» і «квіти», дещо модифікуються: «сплітати вінок» і «зірвати квітку» – віддати перше кохання.

Створений автором образ *дзвоників* : «І квіточку – дзвіночок вирвав з росою й почепив над серцем на одежі, і серце задзвонило силою сліпою у дзвоник той, що прикрашає межі. Воно забуло безнадійно, що в худоби гойдаються важкі з металу дзвони <...> А нас почує хто, поети бідлашні, що в мене серце сповнилось уваги для когось підробитися биком домашнім і дзвоником добитися уваги» [Т.О.:179-180] – існує у двох площинах: реальному світі і в духовно-емоційній сфері. Автор використовує прийом антитези, протиставляючи два алегоричні образи – поетів і худоби (цей образ символізує байдужих, душевно спорожнілих людей). Оскільки поетам притаманна «тонка» і чуйна душевна організація, символічним відтворенням їх життєвого кредо, натхнення, голосу серця є *дзвіночок, що прикрашає межі* – вишуканий у своїй тендітності. Отже, наведений приклад – ще одна інтерпретація конфлікту поета і натовпу, чий голос – *важкі з металу дзвони*, надто «гучний» і «байдужий», заважає відчувати і співчувати особистій трагедії творчої людини.

Підсумки

Образ *землі* належить до домінант ідіостилю Т.Осьмачки. При образному перевтіленні в лексемі «земля» у більшості наведених прикладів актуальною залишається ядерна семема. Проте можливі варіанти: земля – «місце життя і діяльності людей», «грунт»; земля – «країна, край, держава».

Основою для створення персоніфікованого образу *землі* стає архетип *матері-землі*. Символізації набуває також зв'язок із Батьківщиною, пам'ять про неї. Саме таке значення отримує символ *пуповина* у вірші «Немає».

Образ *степу* у збірках «Сучасникам» і «Китиці часу» взагалі зникає. На нашу думку, це спричинено саме змінами, що відбулись у житті поета і вплинули на його внутрішній світ : віддаленість від джерела духовного живлення – України, змушувала Т.Осьмачку до певної інтравертності, зосередженості на власній емоційній сфері.

Серед метафор, що містять назви часових відтинків, найчастіше зустрічаються конструкції з лексемами «вік», «літа», «час», «вічність». Т.Осьмачка творить персоніфіковані образи *часу*. Типовою конструкцією є взаємодія образу з лексемами «сніг», «холод», «зима» (прийом характерний для ПМ символістів) та реалізація такої моделі перенесення, як «час – водний простір». У поодиноких випадках образи *часу* взаємодіють із комплексом «рослинний світ».

Характерні паралелі, що застосовуються при творенні образу *весни*, – «весна – початок чого-небудь, молодість, світле почуття»; відповідно, у лексемі «весна» актуалізуються семи переносного значення. Зустрічаються також персоніфіковані образи *весни* та *осені*.

У лексемі «осінь» при створенні метафори актуальності набуває переносне значення – «час наближення старості, згасання почуттів, життя» або провідною залишається ядерна сема. У такому випадку *осінь* набуває рис міфологеми.

Автор активно будує метафоричні конструкції із компонентом *зима*, де художній образ супроводжують негативні конотації (це стосується і образу снігу). Типова також образна паралель, ужита автором, – «зима – старість, смерть». Цілком природним є переважання образів *весни* у ранній творчості, а метафор з компонентом *зима* в останніх збірках поета. Другим компонентом образної паралелі зі складовою *сніг* найчастіше виступає *сивина*. Образ *снігу*

переважно тісно пов'язаний із *зимою* – метафорою старості і смерті. Через асоціативний зв'язок із холодом – образом байдужості, поміркованості, слово *сніг* уживається автором і для позначення душевних станів.

При створенні образів *вітру, бурі, бурану, тиші* типовим прийомом, яким користується автор, є персоніфікація. Фольклорні фауноніми та орнітоніми, як правило, вживаються автором у традиційному значенні.

Переважна частина вжитих Т.Осьмачкою метафор і символів, до складу яких входять назви дендронімів та флоризмів, створена із використанням традиційних українських фольклорних образів. А індивідуально-авторські символи (*зрубана акація, дзвіночки*) відрізняються свіжістю асоціацій і характеризують поета як неординарну особистість, а стаючи надбанням ідіостилю, збагачують і словниковий склад сучасної мови в цілому.

Образні вислови на позначення земної моделі світу – найбільша група поетично трансформованої лексики. Серед численних метафор і символів, що відбивають земну модель світу, центральне місце займає ідіостильова домінанта – образи з компонентом земля. І хоча цей образ зазнає суттєвих семантичних змін у процесі розвитку ПМ, він не втрачає своєї актуальності в ідіостилі Т.Осьмачки.

РОЗДІЛ 4. МЕТАФОРИ І СИМВОЛИ НА ПОЗНАЧЕННЯ МЕНТАЛЬНОЇ СФЕРИ

Загально визнаним є розуміння ментальності як «внутрішнього інтелектуального світу індивіда, його духовності» [177:182]. Саме метафори і символи на позначення ментальної сфери втілюють авторське розуміння і образне бачення внутрішнього світу людини. У ПМ Т.Осьмачки ментальній сфері відповідає ціла низка яскравих метафор і символів, компонентом яких є лексика на позначення почуттів (*туга, жаль*), видів уяви та наслідків розумових процесів (*мрія, надія, думка*). Типовими конститuentами ПМС Т.Осьмачки є також образ *душі, серця і слова*.

У цьому розділі ми розглянемо метафори і символи, що співвідносяться з концептом «людина». Усі образи людей у Т.Осьмачки побудовані з урахуванням ядерної семантики лексеми «люди» (людина) – «суспільні істоти, що являють собою найвищий ступінь розвитку живих організмів, мають свідомість, володіють членороздільною мовою, виробляють і використовують знаряддя праці» [200,IV:566].

4.1. Символіко-метафоричний образ людини

Помітною тенденцією у поета при створенні образів сучасників є чіткий розподіл їх за соціальними групами (наприклад, селяни, міщани) або за політичними, виконавчими функціями у системі СРСР (комсомольці, чекісти).

Рельєфно, із глибоким розумінням трагічності ситуації, в якій опинилося українське село після громадянської війни, утворює Т.Осьмачка образи селянства. Увага саме до цієї верстви населення тогочасної України є цілком природною для поета, оскільки автор сам походив із цього середовища, ніколи не закреслював і не заперечував свого духовного зв'язку з ним.

Як зазначалося раніше, поет змальовує місто і село як антагоністичну пару. Відповідно, протиставляються городяни (носії нівельованих моральних цінностей) і селяни (носії прадавніх морально-етичних цінностей, природної чистоти). Місто для селян є «ворожою» територією, загрозою їх існуванню: «*Іде конвой і стогне камінь, спиня трамваї голосні; ідуть оточені селяни густими жалами заліз*» [Т.О.:82]. У метафорі **стогне камінь** другий компонент ужито у прямому значенні. Але на сприйняття лексеми у поетичному тексті впливає ідіома **серце не камінь**» [200, IV:82] та одного з переносних значень слова камінь «тяжке почуття, туга, смуток, горе» [200, IV:82]. Лексема «камінь» містить ядерну семему «тверда гірська порода» [200, IV:83] Іменник «камінь» та прикметник «камінний» у свідомості носіїв асоціюються з твердістю характеру, бездушністю, нечутливістю, черствістю [200,IV:85]. У лексемі «стогнати» актуальною залишається ядерна семема «видавати протяжні жалібні звуки від болю, туги» [200, IV:728], що є логічним наслідком існування стійкого асоціативного зв'язку слова «камінь» з емоційним світом людини. Слово «стогнати» з актуальною ядерною семою та лексема «камінь» із вищезгаданими конотаціями в наведеному прикладі відбиває факт неминучої трагічної загибелі ув'язнених, коли навіть пейзажні деталі наділяються здатністю співчувати. Особлива виразність бінарми досягається внаслідок її оксюморонного характеру.

Бінарма **жала заліз** побудована на відчуттєвих асоціаціях. У лексемі «жало» актуалізується переносне значення «про щось дошкульне, різке» [200, II:505]. Отже, з одного боку, яскравий блиск заліза сліпить, дошкуляє очам, а з другого, – так само дошкуляють гострі багнети (як жало). Одночасно бінарма покликана створювати враження ворожості міського середовища для селянства. У контексті: «*Стоять у колонах юнацтво, діди – безгласнії вівці держави. Стоять і чекають, коли їм іти в рови на бенкети криваві...*» [Т.О.:47] – змальовується конфлікт між окремими особистостями і державною системою, що є байдужим власником і марнотратним користувачем людських ресурсів. У

лексемі «вівця» місце ядерної семи займає переносне значення – «покірна людина» [200, I:550]. *Кривавий бенкет* як символ також належить до традиційної, у цьому випадку – фольклорної символіки.

Відтворюючи жахливі картини голодомору, автор використовує традиційні метафори, зокрема сльози – дощ, наприклад: «Народ , як рілля, захляє по церквах, дощами рида... і сльози горять на хвилях садків, мов ягоди – кров <...> А над ними ненькою стоять кістяки, з їх очей-дірок сльози цебенять...» [Т.О.:55]. В основі образу лежать як зорові асоціації, так і залишки архаїчного міфічного мислення (небо «плаче»). Символіка авторського образу **кривавих сліз** цілком збігається зі значенням відповідної ідіоми – **криваві сльози** – гіркі, невтішні сльози [200, IV:338]. Трагічність ситуації підкреслюється і загострюється синекдохою «кістяки» (це, власне, те, що лишилося від людей). Проте образ не належить до суто авторських надбань – СУМ містить приклад образного вживання слова «кістяк» у тому ж значенні – «худий, як кістяк, засмаглий писар» [200, IV:170]. Слід також зазначити, що у цитованому вірші «Труни в гаях» автор створює міфопоетичні картини. Тому можна припустити, що поряд із міфологемами **мати всіх людей**, **птахи кістяки** є також міфологемами, створеними автором. У такому випадку в цій лексемі залишається актуальною ядерна семема «сукупність кісток, що становить тверду основу тіла людини та хребетних тварин, скелет». Символізацію частини тіла людини спостерігаємо у такому контексті: «У неї [постаті – Н.Л.] там стирчала вата, де з ніздрями був ніс колись <...> Ох, не шукай, харито, квітку серед егейських чистих лон, що в келисі купав нерідко, жартуючи, Анакреон! І нам до сонця вранці в роси на обрій поруч не клади, бо в тім краю, де ходить босий Поет, як тінь, повз городи, потрібні відра і картопля, мішки, мотуззя і льохи, акація, що нею топлять і світять з печі на шляхи; А пах твоєї квітки ,Музо, нехай не плине у хати: У хазяїнів нових під вусом немає чим понюхати! <...> Бо ти, хоч би у тебе з пики стирчав таємний Гелікон, однаково в душі байдужий...» [Т.О.:128-129].

Скарбниця світової літератури містить, крім Осьмаччиного образу, принаймні ще один символ, що став одночасно і назвою твору, – Гоголівський «Ніс». Проте образ, створений Т.Осьмачкою, має інший, індивідуальний перебіг асоціацій, що передував закріпленню символічного значення.

Міфологеми античного походження: харита, Муза, постать поета Анакреона – за творчим задумом поета як втілення позитивних конотацій – радості, веселощів, плідної творчої праці – контрастують із побутом.

Символами дріб'язково-побутового світу обивателів (українських філістерів) стають *відра і картопля, мішки, мотузка і льохи*. Уведення у цей ряд *акації* – індивідуального символу кохання – повинне ще раз підкреслити духовну обмеженість *хазяїнів...нових*. Синонімічне символічне значення мають рядки: *«Що всі шукання праведних шляхів й чола коханого в короні завмерли в випарах брудних горшків і в драній свиті на соломі!»* [Т.О.:142]. Відповідно, *брудні горшки і драна свита* стають символом побутового кола, що визначає не тільки щоденне фізичне життя людини, а й підкоряють її розум, духовний світ. До образу міщан, створеного поетом, покладено перебіг традиційних для літератури кінця XIX – початку XX століть ознак, пов'язаних із цією групою населення: дрібнопобутові зацікавлення, обмежений світогляд: *«Ви тунт: і пахнете землею, гноєм, аби у вас обмита росою пшениця встала колосом густим і розлилася сонцем золотим <...> Ви тупая смерті сила, що задавило все, що зупинилось, та й заніміла сіра, мов граніт <...> Ви дзеркало космічного стремління, куди травинка глянула весіння...»* [Т.О.:114]. Як бачимо, образ «міщан» має два, далеко не однозначні акценти. Перший – міщанське середовище є зосередженим на собі і дуже інертним. Другий – міщани – соціальне середовище, що виконує функцію посередника (вже не селяни, але ще не робітники чи інтелігенція), і саме тому з нього, навіть зі сталого і «гранітного», може розвинутися інший соціальний тип. Відповідно, лексема «смерть» (бінарма *смерті сила*) викликає виразну асоціацію зі статикою (на протиположність життю – динаміці).

У слові «грунт» актуалізуються дві семеми: 1) верхній шар земної кори, придатний для життя рослин; 2) те, що становить основу чого-небудь, є вихідним матеріалом для створення чогось [200, II:181]. Метафоричне вживання слова стверджує можливість позитивного духовного зростання представників міщанського середовища. Виникненню перифразу міщани – *дзеркало космічного стремління* – передує складний перебіг асоціацій. У лексемі дзеркало актуалізується семема: «те, що є відображенням яких-небудь явищ, процесів та інше» [200, II:266].

Для ПМС Т.Осьмачки характерним є образ космосу – безодні: *землі ... над безоднями пливли* [Т.О.:79], *безодні світу* [Т.О.:32], *в безодню тріпає земля...*[Т.О.:85], а також хаосу – *останній хаос* [Т.О.:125]. Очевидно, *безодня* є для поета кінцевим пунктом *космічного стремління*, а *весіння травинка* стає символом надії на зміни. Таке тлумачення символу спричиняє традиційне асоціативне зближення весни і розвитку. Виникненню образу передує актуалізація у слові *весна* однієї із сем переносного значення «що-небудь початкове, яке провіщає розквіт, розвиток, перемогу чогось» [200, I:341]

Автор будує відверто негативний образ комсомольців: «... *в піску, в мазуті, в кізязі, були на стінах і святі ікони <...> навіки зникли в вічності просторній від комсомольського квача <...> І я з мистецтвом, бідний, кволий, стинив на Заході свій рух, але і тут знайшлися «комсомоли» в руїни обертати дух...*» [Т.О.:169-170].

У межах ПМС Т.Осьмачки *комсомольський квач* стає власне авторським символом зловісного манкуртства, а *комсомоли* починають співвідноситися із будь-якою руйнівною, деструктивною силою, у тому числі й у сфері емоцій.

Образ чекістів поет будує за допомогою заперечного паралелізму: «... *Ви чуєте, із дугу не вовки вночі підходять до комори близько, але ідуть чекісти по кістках <...> для свічок лойових собі на грисько...*» [Т.О.:242].

До лексеми «чекісти» ввійходять усі негативні традиційні асоціації, пов'язані із

вовками, неодноразово названі нами. Образну паралель «чекісти – вовки (звірі)» підкреслює традиційний символ смерті – *кістки*.

4.2. Символіко-метафоричний образ життя

При образному відбитті образу «життя» Т.Осьмачка користується традиційними для символістів паралелями – «буття – дорога» (варіант – «життя – дорога») [212:68]. Своїм виникненням ця паралель завдячує усній народній творчості. «Один із найпоетичніших образів української народної пісні, – зауважує С.Єрмоленко, – літа, що не хочуть повертатися до людини навіть у гості» [75:116]. Т.Осьмачка будує свої метафори життя, спираючись на народнопоетичну образність: *«Йому вже одкурило тридцять років на битому життєвому шляху»* [Т.О.:59].

Образ побудовано з використанням зорових асоціацій: курява, що залишилася на дорозі, співвідноситься із життєвим шляхом людини.

У контексті: *«І не знайти мені уже ніколи в долині рідній сокола прудкого, ані на горах сніжаних орла – догнати в світі молоді літа та їх колеса повернуть ізнов на ті шляхи, що вже давно у темну землю завалились глухо, немов під лід мандрівник в завірюху»* [Т.О.:115] – автор користується тією ж образною паралеллю «життя – дорога», що відбита, наприклад, у таких рядках народної пісні: «Як запряжу сірі воли, коні воронії, та поїдьмо доженемо літа молодії» [75:116]. За аналогією до вищезгаданої образної паралелі Т.Осьмачка конструює паралель «молоді літа – віз» (або інший засіб пересування). Традиційні народнопоетичні символи *орел*, *сокіл* зберігають своє значення, але також починають асоціюватися із «молодими літами», молодістю. У прикладі: *«І я похилився <...> простіший за стежку недавню, самотню, і шляхом, похожим на жовтий язик, із глибу пустелі, з безмежної плями <...> народи бігом простували до ями»* [Т.О.:203] – автор знову використовує образну паралель «життя – дорога», деталізуючи її: «життя окремої людини – стежина», «життя

людства – шлях». Авторський полісемічний символ «яма», близький до образів «безодні», можна тлумачити як аналог «вічності», проте із цією лексемою пов'язані негативні асоціації: **яма** – «те саме, що могила» [200, XI:44]. Отже, автор, можливо, вимальовує апокаліптичну картину. Якщо припустити актуалізацію переносного значення в лексемі **яма** – «те, що характеризується брудом, застоєм, зосередженням низьких інтересів, інтриг, пороків тощо» [200:645, Т.11], то **яма** – **провалля** стає символом загальної деструкції морально-духовних орієнтирів у всієї людської спільноти.

У поетичних рядках: *«І я між небом зоряним, одягнений в кожух, і між землею сам на дворі, мов здавлений, у палітурках двох книжок ніде не читаних історій. <...> взяла мене поцілувала й потім знов поклала тихо в палітурки. І я аби від поцілунку тихо став в порожній книзі невмирущим і шепотів про серце чуле та вуста всім читачам своїм грядущим» [Т.О.:177]* – автор користується типовою для символістів образною паралеллю «буття – книга», деталізуючи її до формули «життя – книга». Окрім того, символ «книги» (не має матеріального вираження) отримує індивідуальні авторські конотації, а саме: стає символом творчої спадщини, що залишає по собі митець прийдешнім поколінням.

У контексті: *«[сило Божа – Н.Л.] <...> кожна летюча людська куля – лише реп'ях в твоїм плащі» [Т.О.:168]*, – залежно від того, яка із семем актуалізується в лексемі «куля», можна говорити про утворення двох різних образів. З актуалізацією семемі «предмет, що має таку форму» (кулі), а саме: земна куля – планета Земля [200, IV:392] – автор змальовує образ Землі – однієї з багатьох планет. Слід зауважити, що образ Бога – творця Землі і земного буття належить до інтерпретованих і популярних у Т.Осьмачки. Якщо припустити актуалізацію семемі «маленький свинцевий або сталевий снаряд для стрільби із ручної вогнепальної зброї...» [200,IV:392], то можна говорити, що бінарма **людська куля**, очевидно, повинна асоціюватися з життям окремого індивіда. Підставою для виникнення асоціацій стає розмір кулі. **Куля**

символізує незначущість окремого життя для масштабів всесвіту. Слід зауважити, що створений образ («летюча куля») є динамічним. У другому запропонованому варіанті автор користується індивідуальною образною паралеллю «життя – куля». Очевидно, має місце такий перебіг асоціацій: народження – постріл, життя – рух, смерть – влучення у мішень.

Поет вдається також до використання популярної у символістів образної паралелі «життя – театр» у модифікованому вигляді «життя – чорна драма»: *«Свята уяво, <...> з твого гнізда мистецтво в шкаралуцах щодня летить в найближчий храм. Але воно чорну драму справляє людині в блисках дум та мрій, коли ніколи вже не знайде храму й назад прилине в серце їй»* [Т.О.:168-169]; *«Можє, співи досвітніх півнів у диму розженуть чорні зариси драми»* [Т.О.:191].

Образна паралель «життя – театр» зазнає у поетичних рядках подальшого розгортання, де, відповідно, «мистецтво – душа людини». Одночасно застосовується й перенесення «душа – птах». Підґрунтям для створення образу стають давні міфологічні уявлення про душу. На базі паралелі «душа – птах» виникає конструкція «місце, де знаходяться душа і серце, – гніздо». Слід зауважити, що у Т.Осьмачки *душа* – рухливий образ, на відміну від *серця*. Тому *душа* наділяється здатністю астральних мандрівок. В обох прикладах використано традиційне символічне значення кольору. У лексемі «драма» актуалізується переносне значення: «яка-небудь подія, що приносить горе, страждання і т. ін. в особистому або громадському житті» [200, II:206]. В останньому з наведених прикладів актуальною стає також семема – «тяжке душевне переживання» [200, II:406], оскільки йдеться про внутрішній світ конкретного героя, особистості. Характерним є також те, що в обох випадках зв'язок із ядерною семемою не втрачається. Через це образна паралель «життя – театр – джерело винятково трагічної образності» постійно відчутна. Таким чином, якщо образи, співвідносні з концептом людина, здебільшого відрізняються оригінальністю, то метафори життя у Т.Осьмачки конструюються

за загальносимволістськими образними паралелями: «життя – театр», «життя – шлях».

4.3. Метафори і символи із компонентами душа і серце

Типовими репрезентантами метафор, що описують ментальну сферу, є конструкції із компонентом *серце* і *душа*, а також образні вислови, до складу яких входить лексика на позначення почуттів. Це зокрема – *туга* та *жаль*.

На думку С.Кримського, архетип *серце* і *душа* (за нашою класифікацією, традиційні українські символи) входить до ментального ядра української духовності [112:80]. Про кордоцентричний характер етноментальної самобутності українців говорить і А.Бичко [20:263].

Згідно з традиціями української класичної філософії (Г.Сковорода, М.Гоголь, кирило-мефодіївці) *серцем* є «непрониклива для розуму... глибина особисто-індивідуального. Розум виявляє загальне в діяльності людей, серце ж – основа неповторності. Отже, в серці творяться явища і події, які неможливо вивести із загальних законів [237:92]. Відповідно, розум планує і керує, серце породжує. Важливим для розуміння специфіки життєвої позиції і світобачення Т.Осьмачки є визначення *серця*, що подається Д.Чижевським: «Серце породжує лише ті явища душевного життя, які не можуть бути з'ясовані загальними закономірностями психіки. В ту сферу, що в ній панує загальна закономірність і правильність, серце не втручається» [258:151].

Трагізм ситуації, яка склалася у Т.Осьмачки (на цьому наголошують сучасні біографи поета М.Слабошпицький та М.Квейн), полягав саме в тому, що духовний світ поета не завжди перебував у злагоді із загальними закономірностями психіки. Трагедія поета – трагедія хворої людини. Різка зміна настроїв, бурхливий прояв почуттів, нещадність у критиці колег спричинили духовний вакуум і ворожу атмосферу навколо поета, хоча здебільшого «негативізм» оточення був ним самим перебільшений. У будь-якому разі

Т.Осьмачку можна назвати поетом почуттів, поетом «серця». Саме тому цей образ займає центральне місце у системі авторського ментального рівня.

Образ *серця* як маніфестація особистих глибин ества людини в українських митців традиційно має три символічні значення: 1)джерело духовних потенцій, орган відчуття Бога (Юркевич); 2) мікрокосм, вираження внутрішньої сутності людини, яка пізнаючи себе, пізнає Бога (Г.Сковорода); 3) шлях до ідеалу – у гармонії із природою (Т.Шевченко).

Створюючи власні образи *серця*, Т.Осьмачка спирається як на філософські концепції Г.Сковороди, так і на мовно-естетичну реалізацію цього образу в ХІХ столітті.

На думку Л.Ставицької, образи *душі* і *серця* втілюють у символістів дві смислові константи: 1) душа – це щось чудесне і безсмертне; 2) душа – це демон, все своє життя людина перебуває у боротьбі із власною душею [212:77].

Для Т.Осьмачки характерним є тісне зближення образів *душі* і *серця* або навіть уживання їх як синонімів, хоча, зрозуміло, існують певні нюанси. При творенні поетом образів *серця* і *душі* у лексемі «серце» може актуалізуватися семема «орган людини як символ зосередження почуттів, настроїв, переживань» [200, ІХ:142], у слові *душа* залишається актуальною ядерна семема.

Беручи до уваги існування таких ідіом, як *серце з серцем розмовляє*, [200, ІХ:147] *серце каже, душею чути* [200, ІІ:447] та *серцем чути* [200, ІХ:147], автор вибудовує схожі щодо семантичної структури образи *душі* і *серця*, наділяє властивостями усіх органів відчуттів, а також здатністю «розмовляти» – висловлювати почуття людини: «*Серце чуле, серце чисте, чи ти чуєш з-під хреста*» [Т.О.:155]; «*Гей ти, серце моє, свою справу зарадь...бо тебе тільки слухає мертва падь...*» [Т.О.:197]; «... а *душа наша йому відповість...*» [Т.О.:221]; «*Хай погляне [душа – Н.Л.] з руги-м'яти та й узнає те, що є...*» [Т.О.:153].

Вербальні здатності *душі* і *серця* можуть заперечуватися: «...де *серце* моє вже над степом не здужає крикнуть «вернись» [Т.О.:141]; «... коли німіють людські живі душі...» [Т.О.:70].

Ідіома *німіє серце* має значення: «кого-небудь охоплюють великі переживання, хвилювання у зв'язку із чим-небудь» [200, V:425], проте автор використовує переносне значення слова «німіти» – «втрачати чутливість, залякати» [200, V:425] і наповнює образний вислів саме цією семантикою. Близьким за значенням до наведеної бінарми *німіють душі* є семантика ідіоми *серце мохом* (цвіллю) *обросло* у значенні – «хтось стає байдужим, бездушним» [200, IX:147].

У контексті: «... в мене совість і *душа* глуха...» [Т.О.:157] – у лексемі «глуха» (глухий) актуалізується переносне значення – «...не прислухається до чийсь думки, який не чуйно ставиться до людей, почуттів, байдужий до чужого болю» [200, II:88-89].

У Т.Осьмачки схеми творення бінарм із компонентом *душа* часто збігаються з аналогічними метафорами, що містять лексему *серце*. Користуючись народною фразеологією, поет уживає або традиційне кліше, або на основі базової ідіоми творить власну бінарму із тим самим значенням. Наприклад: базова ідіома – *серце плаче* (заплаче) – «хтось страждає» (буде страждати, охоплений тугою) [200, IX:147]. Автор використовує самостійний за значенням образ: «То десь моя *душа* в віках серед пустель ридала» [Т.О.:122]. Лексема «ридати» містить більш виразне емоційне забарвлення, ніж слово «плакати», але значення бінарми цілком збігається із семантикою вищенаведеної ідіоми.

Як орган, де зосереджуються почуття людини, *серце* (і, відповідно, *душа*) наділяються здатністю відчувати як позитивні, так і негативні емоції. Отже, *серце* може відчувати біль: «І *серце* завмирає і болить, що не зазнало в світі щастя...» [Т.О.:142]; «*Серце* його тасмно болить, хоче побачить її хоч на

мить»[Т.О.:119]; «Душа боліла в мене і цвіла сухими пелюстками думи...» [Т.О.:79].

Т.Осьмачка апелює до ідіом *болить серце, душа болить*, що мають значення «почуття великого жалю, туги, журби» [200:214, Т.1]. Не модифікується також і значення фразеологізму *завмирати* (завмерти) *серцем* (душею)» – «хвилюватися від захоплення, переляку, тривоги» [200:54, Т.3]. В останньому випадку можна говорити про застосування двох образних паралелей: відома ще від Т.Шевченка паралель *думки-квіти* (Думи, мої думи... Квіти мої, діти! [263:13], варіант Т.Осьмачки – *думки-пелюстки*), а також популярна й у символістській традиції образна паралель *душа-квітка*. Сухі, зів'ялі пелюстки повинні, на нашу думку, асоціюватися із сумними думками.

Популярною символістською схемою творення образного значення у висловах із компонентами *душа* і *серце* є взаємодія цих лексем з іменами тематичного поля «закритий простір». У такий спосіб вибудовується образна паралель «внутрішній світ людини, душа – будинок» (варіанти: храм, кімната, льох, кабінет, музей).

Подібну схему метафоризації застосовує Т.Осьмачка: «Того, душе, на світляних розгонах, свої прозорі вікна розтвори» [Т.О.:70]; «З якогось темного кутка душі» [Т.О.:142], де перша із застосованих паралелей – «душа – дім». Відчиняти «вікна душі», очевидно, образний заклик до екстравертності, вільного висловлення думок та почуттів. Друга паралель – «душа-кімната». *Темний куток душі* – місце сумних думок. У контексті: «І не лишай мене ніколи під порогом чужого серця на ключі» [Т.О.:213] – автор удається до інтерпретації ідіоми «добирати ключ до серця» – «знаходити підхід до когонебудь, входити у довір'я до когось» [200, IX:143]. Відповідно, бути *ключем до чужого серця* означає «не знаходити розуміння, не отримувати відповіді на свої почуття». Бінарма *поріг серця* також відбиває образну паралель «серце – дім». Т.Осьмачка використовує модель утворення метафор у модифікованому

вигляді: заміщує другий компонент моделі. Другим компонентом стають імена тематичного поля «відкритий простір». Наприклад: «... у мене кричить із сердечних пустель мій дух посмутнілий, самотній...[Т.О.:161]; «Але сердечне царство пхнув з розгону, немов з балкона парасоль...» [О:158].

У лексемі «пустеля» актуалізується переносне значення – «великий, безмежний простір чого-небудь, позбавлений ознак життя» [200:379, Т.8]. Отже, бінарма *сердечні пустелі* позначає самотнє знесилене серце. Бінарма *сердечне царство* позбавлена такої інтенсивної образності. У слові «царство» актуалізації набуває переносне значення – «місце, сфера, галузь, де переважають, домінують ті чи інші явища, засади» [200, XI:183]. Отже, *сердечне царство* – *царина* емоцій, почуттів, внутрішній світ, властивий ліричному героєві.

Перебіг думок, динамічна зміна настроїв характеризують внутрішній світ людини і вимагають при образному відбитті введення семи руху. Образна паралель «душа – птах» своїм походженням завдячує давнім міфологічним уявленням, за якими після смерті люди перетворюється на вітер, пару, дим, метелика, комаху чи птаха [198:150]. Т.Осьмачка також користується цією образною паралеллю: «Сило Божя, дай мені снаги поезій не читати випадковим читачам, то з останнім звуком читаної речі і душа понуро з серця виліта <...> А коли вертається з перерви у покинуте між ребрами гніздо, то така знесилена <...> А душа матері ночами із України приліта, над сином месника чекає...» [Т.О.:52]. У наведених контекстах у лексемі «душа» актуальною є семема прямого значення – «за релігійними уявленнями – безсмертна нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя, є джерелом психічних явищ і відрізняє її від тварини» [200, III:445]. В останньому уривку Т.Осьмачка, конструюючи образ, спирається на архаїчне слов'янське тлумачення душі як двійника людини за життя. [198:150]. Утворюючи індивідуальні образи, поет частково спирається на давні уявлення про душу (у тому значенні, що душа може діяти незалежно від тіла).

Поет іноді створює метафоричну модель, де дієслово позначає дію, спрямовану на серце: «*А я серце здавлю і ножем пронижу, нехай серце з ножа співа пісню сумну...*» [Т.О.:67]. Як бачимо, характерною рисою естетики образів душі і серця у Т.Осьмачки є тенденція до матеріалізації, опредметнення духовних субстанцій. Супутником цих процесів є застосування перифразів, до складу яких увіходять лексеми «цвях», «лезо», «голка», «стрілка» [212:80]. ПМ Т.Осьмачки містить інший набір аналогічних лексем, серед них «ніж» та «гак»: «*І перший гак [святий Н.Л.], холодний наче сніг стримить в одвірку ваших душ-кісток. Це – князь наш Ярослав, що дочок чисто всіх роздав царкам Європи за жінок*» [Т.О.:222]. Так, гак *холодний наче сніг* стає індивідуальним авторським символом і, на нашу думку, позначає епізод історичного минулого, що залишився у пам'яті народу ганьбою і вічним соромом. Асоціативним підґрунтям для виникнення символу стає, на наш погляд, сталий вислів *урізатися (укарбуватися) в пам'яті* та уявлення про гострий предмет, яким можна робити позначки на твердій поверхні. Відповідно, *гак*, устромлений у душу, – спогад, якого неможливо позбутися. Т.Осьмачка користується популярною у символістів схемою творення образів *душі і серця*.

У наступних рядках Т.Осьмачка використовує тезу християнського вчення про необхідність духовної їжі: «*І знов, і знов душа моя безсила питається прокляттям літ*» [Т.О.:60]; «*Душе моя темна, чого ти тут в горах живитись не хочеш терпінням...*» [Т.О.:167]

За образом *душі* закріплюється здатність на духовному рівні сприймати нематеріальні субстанції: інформацію, почуття, унаслідок чого виникають бінарми *душа питається, душа живиться*. Відповідно, *душа і серце* можуть бути «адресатами» почуттів, емоцій, іншої важливої інформації: «*Таємні речі у душу словом неясним шепоче...*» [Т.О.:115].

В інших прикладах на *душу* і *серце* поширюються функції мозку (у значенні – «орган мислення у людини» [200, IV:780]), а саме – функція пам'яті: «*...душа моя тебе ще пам'ята*» [Т.О.:90]; «*Забуло серце, що воно поетська*

доля, якій немає лун ніде нізвідки...» [Т.О.:180]. У другому прикладі «серце» отримує додаткові конотації. Із першого контексту стає зрозумілою думка: поети приречені на існування у ворожому, байдужому оточенні. Отже, *серце* – *поетська доля* тлумачиться нами як палке і невгамовне, водночас – дуже самотнє та вразливе серце.

Як зазначалося раніше, символ *душа* у ПМ Т.Осьмачки є рухомим образом. Наприклад, *душа*–двійник людини може відділятися від тіла (реально чи подумки): «*Де Волга дме вітри боками, душа жіноча під снігами лежить із сином у гаях*» [Т.О.:52]. У наведеній метафорі в лексемі «душа» актуальною залишається ядерна семема. Існує закріплене фразеологією значення дієслова лягти/полягти/вмерти. Отже, автор будує виразний у своєму трагізмі образ: душа матері перебуває поруч із сином (мертвим і похованим). Таким чином, душа «як безсмертна нематеріальна основа в людині» є «джерелом психічних явищ...» [200, V:445], відчуває смерть найдорожчої людини як власну.

Ідіостиль поета містить цілу низку метафор, де семантика реалізується крізь призму художнього зображення: «*А в мене в серці щоб росина тремтіла спогадом лиха*» [Т.О.:158]. Перебіг асоціацій, що викликав появу метафори, очевидно, має такий вигляд: росина – краплина води – тремтить (переливається); це «тремтіння» співвідноситься із процесом згадування. З іншого боку, існує традиція в українській ПМ поєднувати комплекси «почуття людини» і «водний простір». Наприклад: «...свою нудьгу переливала в свою дитину» [263:217]. Отже, Т.Осьмачка користується традиційним способом образотворення, одночасно деталізуючи комплекс «водний простір».

Образ *душі* – водного простору – реалізується також у метафорі: «... пам'ять про моє життя <...> не впливла на виверхи душі...» [Т.О.:163]. Разом з тим, душа наділяється Т.Осьмачкою функціями, що традиційно співвідносяться із мозком, а саме – пам'яттю.

Таким чином, автор послідовно дотримується релігійного християнського розуміння *душі*.

У поетичних рядках: «... у душі ясніли нездійснені надії, повні сліз» [Т.О.:172] – Т.Осьмачка вдається до увиразнення «світлових» метафор. Ф.Уїлрайт детально описує асоціативні паралелі, що призвели до виникнення метафоричних висловів і окремих лексем на зразок: «ясний» у значенні логічний, переконливий, чіткий чи «вносити ясність», «проливати світло» [232:101]. У лексемі **ясніти** актуалізується семема «випромінювати світло; світитися, сяяти», а також сема переносного значення «ставати яснішим, логічнішим, чіткішим» [200, XI:656]. Образ інтелектуального світла автор доволі часто використовує при побудові метафор ментальної сфери. Наприклад: «...ліхтар незримий туги [Т.О.:142]; дума <...> світиться і гаситься стократ [Т.О.:142].

Продуктивним способом творення образного значення у Т.Осьмачки є надання **серцю** «речовинних» якостей з одночасною актуалізацією семема «цей орган людини як символ зосередження почуттів, настроїв, переживань» [200, IX:142]. Отже, **серце** стає предметом, якого можна символічно позбутись: віддавати, дарувати, обмінюватися ним тощо. Можливість таких символічних дій закріплена на рівні фразеології: **виймати серце, відбирати (відібрати) серце** (й **душу**), **віддавати серце** тощо [200, IX:142]. Наприклад: «Ви вирвали серце у себе з грудей, а разом із ним і тривогу, і десь подали аж на небо руде з маленької келії Богу. А я на те місце жоржину приніс... та ви волосинкою теплою з кіс її почепили іконі. <...> ви віддали без зітхання і слів моє беззахисне літо» [Т.О.:154-155]. У рядках у лексемі “серце” також актуалізується семема «цей орган людини як символ любовних почуттів, любовної прив’язаності» [200, IX:142].

Описані в автобіографічному вірші «Кривда» дії черниці набувають, на нашу думку, виразної символізації. Зокрема: **вирвати серце, подати його Богові, почепити іконі** образний заміник серця – **жоржину** – позначає свідому відмову від земних любовних почуттів, любовної прив’язаності. Комплексним, полісемантичним символом у наведених рядках стає флоризм

жоржина. Фактично, *жоржина* є авторським варіантом – замісником традиційного символу кохання – троянди. Як зазначалося раніше, троянда асоціюється як з коханням, так із самим люблячим серцем (превалююче значення при встановленні асоціативних зв'язків має червоний колір). Одночасно Т.Осьмачка вдається до інтерпретації почуттів через образи пір року. Наведений образ *літа* чи не єдиний у його ПМ. Оскільки у свідомості носіїв української мови існує стійкий асоціативний зв'язок між холодом і байдужістю, теплом, вогнищем і виразною демонстрацією почуттів, то у наведеному прикладі *беззахисне літо*, на наш погляд, стає перифразом кохання. У прикладі: «..візьми одне серце з мішка і черницю на грішную землю верни. *І страшно благаю, важкими руками верни їй узате, як Бог, аби ми серцями, немов писаннями, могли помінятися вдвох*» [Т.О.:159]. *Серце* набуває ще більшої матеріальності, предметності, а отже, ознак емблеми. Завдяки актуалізації вищезгаданих семем, символічна дія *помінятися серцями* легко дешифрується як «обмінятися» почуттями, емоціями, коханням. За тієї умови, що *вернути їй узате* позначає не тільки скасування обітниці, а й перебудову внутрішнього світу людини. У контексті: «*Мій Боже, ти любиш з блакитної арки пускати над селами пил <...> і мовчки приймати собі на приносах серця від страждених жінок*» [Т.О.:158] – традиційно для Т.Осьмачки актуалізується сема «орган людини як символ зосередження почуттів, настроїв, переживань...» [200, IX:142], але одночасно до семантичної структури лексичного значення цієї лексеми надходить значення слова «молитва»: «установлений текст, який промовляється, виголошується віруючими при зверненні до Бога, до святих» [200, IX:783]. Образна паралель «серце – молитва» побудована на асоціативному зближенні у свідомості автора *серця* як джерела емоцій та *молитви* – однієї з форм їх реалізації. Використовується також традиційне значення ідіоми *віддавати (віддати) душу (серце)* «щиро, віддано любити когось» [200, I:574], наприклад: «*То певно, що князівни молодесеньких сердець не віддали в Європі за вінці <...> й княжни не вийшли в*

доли степові, а стали мовчки і покійно до вінця, немов з ясиря невільниці нові» [Т.О.:223].

Із ширшого контексту зрозуміло, що від усталеного фразеологізму в авторських рядках залишається лише формальне кліше, що наповнюється іншим змістом. Для дієслова «віддавати» також актуалізується семема «продавати» [200, I:574], оскільки долі Ярославових дочок покладено на олтар вищих політичних інтересів. Отже, не *віддавати серце* – не кохати щиро, не поступатися правом вільного вибору.

Серце як частину міфопоетичного простору спостерігаємо у таких рядках: «Весна <...> І летить по Україні, летить з моїм серцем! <...> Над фйордом глибоким серце положить моє <...> горою придавлять нам бурі його, снігами притрусять, лісами прикриють, І ти, моє серце, під снігом півночі розквітнеш, як мох, від пісень про любов!» [Т.О.:30-31]. Через образ *серця* відбувається символічне прилучення ліричного героя до весняної природи. Наслідком взаємодії тематичних полів «внутрішній світ людини» – «світ природи» є виникнення образної паралелі «серце – рослина». Основою для створення метафори, на наш погляд, є дві ідіоми, до яких звертається автор: *серце мохом обросло* у значенні «хтось став байдужим» [200, IX:147] та *розквітати серцем*, де актуалізуються переносні значення – пройматися, сповнюватися. Отже, *розквітнути, як мох*, під впливом весни (*пісень про любов*) – зазнати душевного оновлення.

Автор застосовує традиційний метафоричний образ байдужості – холоду, як-от: «Замерзло в мене й серце, й пальці, що на холоді і праці існування волочу» [Т.О.:137]. Слово *замерзло* паралельно вживається і у прямому значенні, і входить до складу бінарми (прийом, типовий для Т.Осьмачки). Так само, як і ідіоми з *холодною душею*, *холодне серце*, метафора побудована на семантичній актуалізації семем переносного значення лексеми «холодний», зокрема «який виражає сухість, лють, гнів, непривітність, підкреслену стриманість і т. ін. у стосунках з ким-небудь» [200, IX:199]. Оскільки у свідомості мовців існує

причиново-наслідковий зв'язок між поняттями «холодний» і «мерзнути», бінарма *замерзло серце* позначає збайдужіння, позбавлення пристрасті, стриманість у діях і виявленні почуттів, здійснення вчинків, що керуються розумом, а не почуттями.

Традиційний образ *каміння* застосовує автор у таких рядках: «...а *молиться тишком, щоб доля сувора серце поєднала з камінням <...> і камінь вхоплю я, мов щирого друга, й навіки притисну до серця?...*» [Т.О.:167].

Символічні дії *серце поєднати з камінням, камінь притиснути до серця* легко дешифруються через звернення до народної фразеології: *кам'яне (камінне) серце; серце з каменя (з каміння)* у значенні – «хтось дуже жорстокий, бездушний» [200, IX:144]. Авторські вислови вбирають у себе емоційний фон традиційної семантики відомих ідіом і позначають перш за все позбавлення уразливості серця, наслідком чого, очевидно, повинно стати помірковано-тверезе ставлення до життєвих проблем. Наприклад: «*Дівчата зичливі чи навіть відьми. Благаю хоч крихітку – серця*» [Т.О.:144] – є зразком порушення вибору актуалізованої семема при створенні поетичного образу серця. Для лексеми «серце» важливою є семема «здатність почувати і розуміти інших; чуйність, сердечність» [200, IX:142], для «крихти» (крихітки) ядерною стає семема «дуже незначна, мізерна кількість чого-небудь» [200, IV:353], як наслідок, благати *крихітку серця* – просити хоч трохи співчуття, доброзичливого ставлення. Цитовані рядки містять єдиний випадок порушення в ідіостилі Т.Осьмачки уявлення про цілісність серця як органу, наділеного символічним значенням.

Поетичні рядки: «*Мені вас дуже жаль і України жаль та же й прийдешньої її душі...*» [Т.О.:228] – ілюструють єдиний, знайдений нами, приклад уживання лексеми «душа» з модифікованим значенням. Фактично, *душа (України)* є перифразом до слова «народ». Образ побудовано на зверненні до релігійних уявлень про душу (як і переважна більшість метафор з компонентом *душа*). За цими уявленнями, душа є суттю життя людини, а, отже,

її репрезентантом. Сукупність душевних експресій представників нації, очевидно, на думку автора, утворює спільну нематеріальну сукупність – душу країни. Безумовно, на створення образу вплинуло і те, що органічним підґрунтям образу України в ідіостилі Т.Осьмачки є архетип матері-землі, що перегукується з образом Богородиці. Остання з'являється у поетичних рядках у вигляді повноцінної діючої особи і наділена здатністю емоційно рефлексувати, а отже, має душу.

Образною паралеллю «кохання – хвороба серця» скористався автор у таких рядках : *«Не шліте старостів <...> бо я молодшого від вас люблю <...> що то за хата, що за краєвид, щоб я там лікаря міг попросити залити в серці мій кон'юнктивіт?»* [Т.О.:207]. Прозріння і розчарування в коханні автор передає у місткому образі *кон'юнктивіту* (запалення слизової оболонки ока призводить до тимчасового погіршення зору); у складі індивідуального авторського символу медичний термін *кон'юнктивіт* позначає тимчасове «засліплення» серця, ураження виняткових здібностей цього еквівалента усіх органів сприйняття (чути, відчувати, передбачати).

4.4. Метафори із компонентами *думка, дума, туга, жаль, самота, мрія, надія*

Використання Т.Осьмачкою рухливого образу *думки* спирається на європейську поетичну традицію. Наприклад, ПМ Т.Шевченка містить образну паралель «думка – птах»: *«Думи мої ... Прилітайте, сизокрилі / Мої голуб'ята...»* [263:257]. *Душу* (як і *думку*) пов'язують із птахами давні міфологічні уявлення. Проте Т.Осьмачка не обмежується цією схемою образотворення, в ідіостилі поета спостерігаємо, наприклад, такий варіант, як «думка – плазун» (герпентонім). У контексті: *«І дума моя і стрімуча й пекуча, черкнувши об небо безсоке, гукнула у душу тоді, ніби в тучах снігами зав'язаний соклд...»* [Т.О.:167] – автор використовує пов'язаність архетипів *вогонь* і *світло* на рівні

підсвідомості, а також давній асоціативний зв'язок останнього з ментальною сферою. Але якщо світлові метафори у СУМ подаються (приклади наводилися у попередніх розділах), то образні вислови на позначення процесу мислення, підґрунтя яких становить архетип *вогонь*, залишаються у царині авторської ПМ. Отже, Т.Осьмачка поруч зі схемою образного перенесення «думка – птах» паралельно застосовує модель «думка – блискавка».

Як зазначалося раніше, поняття «холод» щодо сфери емоцій асоціюється із байдужістю, помірністю вияву, на відміну від «тепла», «жару» – активної дії, бурхливої демонстрації почуттів. У лексемі «пекучий» актуалізується частина переносного значення – «який завдає глибоких моральних страждань, мучить, непокоїть» [200, VI:113]. Отже, *пекуча думка* – така, що вимагає постійного зосередження, мучить, непокоїть. Значення лексеми «черкнути» у поетичних рядках має кілька варіантів, залежно від образної паралелі, яку сприймає реципієнт.

Якщо взяти до уваги схему перенесення «думка – птах», актуалізується семема «розтинати крилами повітря під час льоту» [200, XI:308]. Оскільки у поетичному ідіостилі Т.Осьмачки «небо» наділяється «твердістю», можна говорити про вияв у лексемі «черкнути» семемі «дряпати чим-небудь по чомусь» [200, XI:308]. Крім того, поет активно користується енергетикою архетипів *вогонь* і *світло*, створюючи власні «світлові» метафори на зразок архаїчних. Можлива актуалізація переносного значення «осявати вершини, краї якихось предметів...» [200, XI:308]. Суттєвою, на нашу думку, є саме полісемантичність образів, що дає можливість для творчої фантазії читача, а також характеризує автора як багатогранну особистість.

Т.Осьмачка застосовує образну паралель «думка – плазун»: *«І дума тягнеться, як здохлий гад, опівночі на темних травах, і світиться, і гаситься стократ»* [Т.О.:142], створюючи рухливий образ. У лексемі «тягтися», на нашу думку, актуалізується семема «взагалі повільно рухатися» [200, X:341]. Так само, як і у попередньому прикладі, поет уживає «світлові» метафори на

позначення процесу мислення. Автор використовує традиційну схему творення образу *душі* (всього внутрішнього світу людини), що полягає у контакті цього образу з іменами тематичного поля «закритий простір»: *«Бо нині думи чорні і стожгалі гарячий мозок підняли в лігві із дна, і з нього кров тече на дальні далі, туди, де клубляться грядущі времена»* [Т.О.:124]. Використовується образна паралель «уся ментальна сфера людини – лігво». У Т.Осьмачки душа (як і серце) – місце, де зберігаються і продукуються всі думки і емоції.

У метафорі *думи чорні і стожгалі* (інший авторський варіант – *хвостаті і стожгалі думи*) поет проводить образну паралель «думка – плазун» з традиційним негативним значенням чорного кольору і зверненням до переносного значення лексеми «жало» – як того, що дошкуляє, заважає. Іноді автор застосовує традиційно негативні конотації лексем тематичного поля «зима»: *«Неначе там якусь єдину думку, що <...> коло черепа примерзла...»* [Т.О.:110]. Слово «примерзати» («примерзла») вжито у значенні «дуже дошкуляти». Крім того, у свідомості мовців дія холоду пов'язана зі статикою, тепла – з динамікою. Таким чином, створюється образний відповідник припинення процесу міркувань, перебігу думок.

Традиційна формула творення образного значення в метафорах із компонентом *душа (серце)* – співвідношення з комплексом «водний простір» – поширюється у Т.Осьмачки в окремих випадках на всю ментальну сферу людини, зокрема на процеси сприйняття, спілкування. Поняття рідини логічно пов'язується з іменами на позначення вмістилища води: *«Давно з чола у жінки думку не п'ю вже солодко крізь сміх»* [Т.О.:139].

У більшості символістів існують образні вислови, побудовані за схемою перенесення «душа (серце) – назва посуду». ПМ Т.Осьмачки не містить цієї схеми, проте опосередковано ця модель присутня і поширюється також на поняття, асоціативно пов'язані з комплексом «ментальна сфера людини». У наведеному прикладі застосовується така схема перенесення: чоло – вмістилище води – думки (рідини); відповідно, сприймати (бачити) – пити. Аналогічна

схема застосовується і в таких рядках: *«І підійшов навшпиньки демон, і в мозок нахилив уста»* [Т.О.:126].

Зустрічаємо також у ПМ Т.Осьмачки персоніфікований образ думки (думи): *«А дума сльози із-над Волги на поле рідне глухо котить, де села сонячні ростуть...»* [Т.О.:43]. На *душу*, як і інші концепти тематичного поля «внутрішній світ людини», поширюються динамічні властивості. Метафори з компонентом *думка*, на наш погляд, так само вимагають слів із семою руху, як і образи *душі* і *серця*. До структури останніх часто входить компонент *вітер* (реально чи опосередковано). Автор застосовує таку модель перенесення: «дума – вітер», «сльози – перекотиполе» (чи інша суха рослина). Сам мотив повернення на Батьківщину за допомогою думки має давні традиції у поетичній мові.

Серед слів, що позначають емоції (почуття), до складу метафор найчастіше в ПМ Т.Осьмачки потрапляють лексеми «туга» і «жаль». Провідною тенденцією при образному відбитті цих почуттів стає «опредметнення», матеріалізація завдяки їх контакту з лексикою, що позначає матеріальні об'єкти, конкретні предмети: *«У тугу думу закував»* [Т.О.:47]; *«Туга стінами стояла на могилах»* [Т.О.:27]; *«Аж під ліхтар незримий туги...»* [Т.О.:142]. У першому прикладі використано образну паралель «туга – кайдани». Підставою для її виникнення стає уявлення про *тугу* як «важкий настрій» [200, X:310] та існування асоціативно пов'язаного комплексу, в якому кайдани, крім свого прямого призначення, стають емблемою гноблення, у тому числі й духовного. Значення авторської метафори дешифрується аналогічно до традиційних ідіом «душу облягає», «душу гнітить» – «хто-небудь дуже переживає; кого-небудь охоплюють сильні почуття туги, нудьги, тривоги і т. ін.» [200, IX:716].

У другому прикладі образ *туги* побудовано з використанням ідіоми «стіною стояти» – «стояти щільним рядом чи суцільною масою» [200, IX:716]. Почуття наділяється властивостями матеріальних об'єктів і у такий спосіб

увиразнюється, отримує додаткове емоційне навантаження: стає відчутним, вагомим, важким.

У третьому прикладі автор вдається до інтерпретації енергетичних потенціалів, пов'язаних причиново-наслідковим зв'язком архетипів *світло* – *вогонь*, як традиційного підґрунтя для створення метафор ментальної сфери. Поруч з існуванням ідіом *палке серце, серце вогнем узялося, серце горить, серце палає*, які об'єднує спільна семема у значенні «сильне почуття» [200, IX:147], цілком природною є поява авторської бінарми *ліхтар туги*, де вищезгадана семема зберігається, контактуючи з «опредметненим» почуттям, надає бінармі значення – «дуже сильне почуття туги». У метафорах: *«І села викотили жаль на давній шлях»* [Т.О.:42]; *«А мене хоч і схиляють аж до самої землі <...> нерозказані жалі»* [Т.О.:139] – образ **жалю** також зазнає «опредметнення», матеріалізації.

В основу бінарм *кострище люті* та *кострище жалю*: *«Було вже видно: їй не говорити, а на кострищі люті та жалю спалити мовчки голову свою»* [Т.О.:106] – покладено стійку асоціацію тепла, вогнища з бурхливим виявом почуттів. Схема побудови цих бінарм подібна до структури метафори *ліхтар туги*, тобто лексемі «кострище» також надається сема «сильне почуття».

Часто Т.Осьмачка вдається до образного відбиття почуття самотності, що, безумовно, є наслідком постійної присутності у свідомості поета конфлікту «митець і суспільство» як комплексу. Доведення власної обраності й ексклюзивності накладається у автора на сприйняття свого оточення як відверто ворожого. Отже, виникнення численних образів самоти спричинене психологічними конфліктами. Наприклад: *«І виглядає щохвилини у мене з серця самота»* [Т.О.:167]; *«І по лісі потім в муках порожнечі мною довго водить самота»* [Т.О.:171]; *«І я, маючи в серці самотність глуху, вам повірив...»* [Т.О.:213]. Для лексеми «самота» головною є семема «гостре відчуття відокремленості, ізольованості від кого-, чого-небудь» [200, IX:47]. Автор також інтерпретує уявлення про серце як джерело емоцій і почуттів. Два перші

приклади ілюструють антропоморфізм як один із варіантів матеріалізації почуттів, що надає образам виняткової виразності. У третьому – бінарна *самотність глуха* утворена за аналогією до висловів «глухий біль» – прихований, постійний [200, II:89] та «глухий кут» – безпросвітність, безвихідь. Значить, *глуха самотність* – постійно присутнє і через те «хронічне» почуття.

Серед образних інтерпретацій психічних станів чільне місце в ідіостилі Т.Осьмачки посідають метафори з компонентом *забуття*, як-от: «... *але щоб пам'ять про моє життя пропала їй без вороття <...> покрита забуттям тяжким іржі* [Т.О.:163]; «*Збігала кров з виска на ковдру білу, із неї забуття вставало німо...*» [Т.О.:109].

Підґрунтям для створення образу став вислів «іржа їсть». У першій складовій актуалізується переносне значення «сліди, залишки чого-небудь, що діють гнітюче, шкідливо на когось» [200, IV:45, Т.4]. Аналогічні приклади переносного вживання наводить СУМ (*іржа страждань* та *іржа образи*. У нашому прикладі *забуття і іржа*) об'єднуються в єдиний образ, що і виконує функцію негативного впливу на пам'ять – *іржі тяжке забуття*. У другому прикладі в лексемі «забуття» актуалізації набуває сема «втрата свідомості, непритомність» [200, III:34]. Метафоричне значення утворюється засобом персоніфікації. «Матеріалізація» почуттів і психічних станів стає у автора засобом їх підкреслення і увиразнення. Образ *кров* за аналогією до прямого значення відповідної лексеми наділяється здатністю акумулювати духовні потенції, емоції, жити ними мозок.

Поетична інтерпретація видів уяви репрезентована в ідіостилі Т.Осьмачки образами *мрії* і *надії*, хоча цікавих поетичних метафор із ними небагато, наприклад: «*Але моя гаряча мрія ще кров із мозку не взяла: Вона над озером німіє...*» [Т.О.:126]; «*Гей, мрії, демони лукаві, нащо терзаєте мій дух...*» [Т.О.:136]. У першому прикладі спостерігаємо персоніфікацію *мрії*. Відчутно й опосередкований зв'язок образів *мрії* та *душі*. Автор також звертається до давніх містичних уявлень, наділяючи образ *душі* рухливістю, здатністю

відділятися від тіла і здійснювати мандрівки. Відповідно, на *мрію* як витвір *душі* поширюються ті ж властивості. У лексемі «мрія» провідною є семема «думка про щось бажане, приємне» [200, IV:817], оскільки саме Україна є тією недосяжною землею, що приваблює *думки, мрії, душу і серце* поета.

Другий приклад є також персоніфікованим образом мрії у формі прикладки перифразного типу. На наш погляд, в ідіостилі Т.Осьмачки існує послідовний зв'язок між поетично модифікованими лексемами *душа і мрія*.

Символістська образна паралель «душа – демон» вплинула на поетів образ *мрії*. Автор уживає паралель «мрії – демони», а в лексемі *мрія* актуалізується сема «те, що створене уявою, фантазією; витвір уяви» [200, IV:817]. Так само, як і при образному відбитті інших витворів свідомості, створюючи образ *надії-зерна*, автор вдається до «опредметнення»: *«Ідуть селяни в темні доки босі і в лоно кидають землі свою надію щирю, безголосу, щоб з колоска пороснула під осінь в господу бідну із степів»* [Т.О.:81]. Т.Осьмачка застосовує образну паралель «надія – зерно», бо з власного досвіду поетові відомо, що зерно (хліб) для знекровленого, голодного селянства у повоєнні роки є символом і надії, і, власне, життя. На нашу думку, утворення образу відбулося без звернення до традиційних метафоричних сполук із компонентом «зерно» біблійного походження.

Джерелом вищезгаданих сполук є Притча про сіяча (спорідненими за алегоричною оповіддю є Притча про кукіль та Притча про гірчичне зерно). Євангелія від св. Матвія [70:13:18-23, С.19], від св. Марка [71:4:3-11, С.48], від св. Луки [72:8:11, С.83] містять образну паралель «зерно – Боже слово», метафори із компонентом «слово» (logos).

Свідомість людини – носія певної ментальності – оперує певним колом фонових знань, до яких входять і провідні концепти етнокультури, і універсальні архетипи. Як зазначалося раніше, ми вважаємо за доцільне класифікувати символи *серце і степ* не як архетипи, а як традиційні українські символи,

маючи на увазі, що архетипний символ – універсальний і зрозумілий для представників не окремої нації, а всього людства.

4.5. Метафори і символ із компонентом *слово* (*logos*)

С.Кримський говорить про *слово* як про архетип української культури, що набуває особливого значення після прийняття християнства [112:84]. Проте логос як філософський термін уведено ще Гераклітом [239:321].

Традиційний символ *слово* разом із українською культурою пройшов тривалий шлях розвитку від «меча духовного» у полемічній літературі ХУІ століття (схожий образ *слова* зберігається і в творчості Лесі Українки – «гострий, безжалісний меч») до втілення всього діапазону функціонування цього символу в українській культурі. У поетичному ідіостилі Т.Шевченка існують такі варіанти образних паралелей із компонентом *слово*: «сльози – слова», «слово – полум'я», «слово – божеє кадило» та «слово – голос правди» [112:84].

Схожою на шевченківську образну паралель «сльози – слова» користується і Т.Осьмачка: «...*встають тумани до небес, в тумани вплетена трава – мої сирі, сумні слова*» [Т.О.:58]. Через лексему «сирій», до семантичного оточення якої природно входить слово «волога», асоціативно співвідносяться *трава та сумні слова*. Бінарма *сирі слова* стає образним еквівалентом сліз.

Далі при створенні образу *слова* Т.Осьмачка використовує образну паралель, споріднену із Шевченковою конструкцією «слово – правда»: «*А слово в його стане ще раз серед тлуму, одягнене в важку одежу лайки й глуму*» [Т.О.:183]; «*І ось, лишивши гамір і нужду, що убиває почуття на слово, яке вже між людьми, аж доки не впаду, не стріне друга навіть випадково*» [Т.О.:196]. Розвиток ПМ вимагає новаторства, свіжих образів, неординарного мислення. Тому символісти, хоч і спираються на давню поетичну традицію

образного перевтілення *слова*, є творцями нових, образних паралелей. Так, Т.Осьмачка у першому прикладі застосовує модель перенесення «слово – одкровення», у другому – «слово – натхнення». Персоніфікуючи *слово* так само, як і інші імпресії душі, автор за аналогією до біблійного образу Слова (Слово – Бог) створює образну модель, де слово – поет, його *его*, особистість. У такий спосіб, на нашу думку, автор передає конфлікт митця і суспільства.

Підсумки

Метафори і символи із компонентами *думка, туга, жаль, самота, мрія, надія* не належать до домінант ідіостилю поета. Серед перелічених образних конструкцій зустрічаються не тільки виразно індивідуальні образні вислови, але й такі, що побудовані з використанням загальноносимволістських чи, взагалі, традиційних для української ПМ образних паралелей.

У метафорах із компонентом *слово* поет використовує образні паралелі, уживані ще Т.Шевченком. Цей тип метафор також не становить домінант ідіостилю Т.Осьмачки і не зазнає суттєвих структурно-семантичних змін протягом розвитку ідіостилю.

Характерною рисою образів *душі і серця* – домінант ідіостилю Т.Осьмачки – є те, що, на відміну від аналогічних прикладів у ПМ інших символістів, ці образи не зазнають деестетизації (за винятком символу «*кон'юнктивіт серця*»). Це означає, що сприйняття душі і серця як духовних центрів особистості залишається незмінним для поета упродовж усього життя.

ВИСНОВКИ

1. Усебічне вивчення авторських ідіостилів – актуальне завдання сучасної лінгвістики – не можливе без урахування поетичного контексту відповідного літературного напрямку. Одним із адекватних прийомів ідіостильового аналізу є, на нашу думку, встановлення системи домінант, зумовленої особливостями ПМС. Насичення поетичного контексту великою кількістю метафор та символів – характерна риса ідіостилю Т.Осьмачки.

При розрізненні метафори і символу провідними диференціюючими факторами вважаємо структуру образу (в метафорі спостерігаємо збереження цілісності образу) та співвідношення цих образів із трансцедентним (метафора – явище синхронне, не обтяжене трансцедентністю, символ – завжди прагне до зображення вічного). У лінгвістичному дослідженні метафор та символів ми не обмежуємося компонентним аналізом, тобто визначенням характеру і напрямків семантичних зрушень при образотворенні, а намагаємося проникнути у сферу свідомості, досліджуючи причини і спрямованість асоціацій.

Специфічна трисферна побудова ПМС автора зумовила розподіл уживаних образів на такі, що відповідають «астральній» моделі світу, «земній» моделі світу та сфері почуттів.

Поетичний ідіостиль Т.Осьмачки становить собою унікальне поєднання витоків національного світосприйняття та символістських модерних пошуків. Образні паралелі, розроблені поетами-символістами, у тому числі й Т.Осьмачкою, не зникли із поетичного вжитку, а навпаки, були запозичені наступниками, зокрема – шістдесятниками, а на сучасному етапі увійшли до скарбниці української поетичної мови.

2. Особливості Осьмаччиної картини світу полягають у майже язичницькому оживленні природних явищ. Третьому – найвищому ярусу ПМС поета – відповідають метафори на позначення астральної моделі світу, серед яких численну групу становлять метафори із компонентом *зірка*. При творенні

образу автор застосовує такі варіанти образних паралелей: «зірки – піщинки; крихти» (другий компонент моделі – дрібний сипучий матеріал); «зірки – бджола; мошка» (другий компонент – рухливий об'єкт малого розміру), «зірки – цвяхи» (другий компонент – блискучий предмет малого розміру) та споріднена з останньою за асоціативним джерелом виникнення – «зірки – іскри». Можливі також перенесення за схемами «зірки – рідина; знаряддя праці; золота пашня; квітки; божі сліди».

Уживає автор і образ *золотого вінка* – символу обраності поета. У всіх наведених прикладах у лексемі *зірка* актуальною залишалася ядерна семема. На зміні ж семантичних акцентів у структурі лексеми побудовано яскравий образ зірок – безсмертних витворів мистецтва, ідеалів, духовних орієнтирів.

У підсумку зауважимо, що, конструюючи власний образ *зірки*, Т.Осьмачка спирається на архаїчні міфологічні погляди предків, звертається до традиційних образних паралелей, скориставшись досвідом митців-попередників, і активно вживає схеми перенесення, популярні серед представників символістської течії.

Слід зазначити, якщо для «ранніх збірок» поета – «Круча», «Скитські вогні» – метафори із астронімом *зірка* виступають численною групою, то наприкінці життя Т.Осьмачка майже не створює «зоряних» метафор. Ця трансформація поетичної моделі світу, очевидно, спричинена еміграцією, що болючим тавром відбилася у знеболеній, стривоженій душі поета.

На нашу думку, образ зірки, що реалізується у численних метафорах і символах, становить деструктовану домінанту поетичного ідіостилю Т.Осьмачки.

Розглянуті нами метафори із компонентом *ніч*, як правило, текстуально контактують з образом *зірки*. Вони не є численними, не отримують статусу домінанти і не зазнають суттєвих трансформацій упродовж ідіостильового розвитку.

Метафори із солярним компонентом, безперечно, належать до доміант ідіостилю автора. Т.Осьмачка вдається до використання таких образних паралелей: «сонце – рослина, квітка, птах, серце, хліб, дзвін, колесо, печатка, діжка, плавильня, правда». Характерною рисою ПМ поета є також взаємодія образу *сонця* з тематичним компонентом «рідина» та побудова численних антропоморфних образів *сонця*.

Як багатогранну особистість із яскраво індивідуальною асоціативністю характеризують Т.Осьмачку створені ним образи *проміння*. Зокрема, автор уживає такі моделі перенесення: «проміння – розтоплене скло; роса; велетенські підкови; дроти із сонця; жили; жала» тощо.

Якщо, створюючи солярні образи, поет частіше користується звичайними для символістів образами паралелей, то, конструюючи образ *проміння*, як правило, спирається на власні зорові асоціації.

У цілому метафори і символи із компонентом *сонце* не зазнають суттєвих структурних і семантичних змін.

Поява метафор із компонентом *місяць* пов'язана із зоровими асоціаціями: змінами форми місяця від неповної (молодик) до повної (місяць), а також здатності «освітлювати» ніч.

Типовим для ідіостилю Т.Осьмачки є зооморфне зображення місяця (бінарма *роги місяця*). Успадкованим від архаїчного міфологічного мислення є перенесення земних реалій до небесної сфери: автор використовує такі образні паралелі, як *місяць – серп*, *місяць – золота діжа* (бінарма *вінець місяця*). Метафоричне перенесення *місяць – очі* – характерний прийом для поезики багатьох символістів. Зустрічаємо також у ПМ автора нечисленні образи місяця – міфологеми.

При образному змалюванні неба автор використовує такі художні паралелі: небо – водна стихія (бінарма *небесний плес*, *небесний океан*), небо – тверда речовина та небо – споруда (деталізований варіант паралелі світ – споруда) .

Для усіх періодів творчості характерним є утвердження зв'язку між астральним і ментальним рівнями людини (паралель *небо – душа*).

У переважній більшості випадків у лексемах *небо, місяць* актуальною залишається ядерна сема. Образи місяця і неба не становлять доміанти ідіостилю Т.Осьмачки, не зазнають суттєвих змін у процесі розвитку ПМ і не відзначаються оригінальністю поетичної семантики.

3. Серед метафор і символів, що образно відбивають земну модель світу, побудовану Т.Осьмачкою, зустрічаються структури з компонентами земля, Україна, степ, поле; вічність, історія, день; весна, осінь, зима; сніг, вітер, буря, хмара; вовк, лев; сова, ворон, голубка, орел, зозуля; дуб, калина, акація, квітка та ін.

Крім персоніфікованих образів *землі*, автор, скориставшись загальноносимволістською образною паралеллю «світ – споруда», створює власну модель – «Україна – дім». Яскравим прикладом індивідуальних образних паралелей, що вживає поет для зображення *землі* (та варіанту – *України*), є Україна – гуральня, демонічна машина, символ країни – табору.

Типовим для ідіостилю Т.Осьмачки є вживання традиційного українського символу *степ* як однієї з образно маркованих назв простору України, при цьому *степ* виступає як один із компонентів символічної антитези *степ - місто*.

Слід зауважити, що частотність уживання образу *землі* у творчості, що припадає на період еміграції, набагато нижча, ніж у поезіях, написаних в Україні.

Хоч образ *землі-України* і не стає деструктованою домінантою подібно до образів із компонентом «зірка», проте значно поступається у частотності вживання образам ментальної сфери.

Щільно пов'язаним із образом *землі-України* є символ *хрест*. Образ *хреста-розп'яття* є наскрізним символом, що зустрічається на усіх етапах творчості Т.Осьмачки. Він зазнає помітного розвитку від символу знака у вірші

«Хто» до збереження мотивів розп'яття, катування і пожертви спочатку в житті окремої людини, пізніше – цілої країни, аж до збереження лише самого мотиву страждання у моделі *світ – диба ця модерна*.

Частина полісемантичного архетипного символу *кров* також пов'язана із образом *землі-України*. Значення архетипу залишається незмінним щодо негативних конотацій. Архетип *кров* використовується Т.Осьмачкою як символ смерті, але, як правило, він є тлом для іншого, більш виразного і значного образу. У частині нейтральних конотацій спостерігаємо розвиток від символізації почуттів (зокрема, кохання) до інтерпретації архаїчних слов'янських вірувань про кров – умістилище душі. Незмінним залишається також негативне символічне значення червоного кольору (наприклад, образ *червоної імлі*, що залишається після апокаліпсису, чи *шкури мужицької в крові*, що висить, *червоніючи світлом різниці*, – авторської інтерпретації значення червоного кольору на радянському прапорі і, одночасно, символу долі українського селянства).

Хоч символи *хрест* та *кров* і є типовими конститuentами ідіостилю, ми не зараховуємо їх до домінант, оскільки перший зазнає суттєвих семантичних змін у значенні, а другий у більшості випадків виконує лише допоміжну функцію.

Образи *часу*, створені Т.Осьмачкою, не відрізняються оригінальністю, при метафоротворенні автор не виходить за межі вміщених до словникової кодифікації лексичних значень слів. Часові метафори не отримують суттєвих змін протягом творчості поета і не належать до домінант його ідіостилю. Автор будує такі образні паралелі: Мати (Богородиця) – Україна, Син-страдник, жертва (Христос) – поет. Слід також зауважити, що Богородичний мотив в образі *землі* характерний для раннього періоду творчості. В образах, створених пізніше, провідною основою залишається лише архетип *матері-землі* (збірки «Клекіт», «Сучасникам», «Китиці часу»).

Показовими у плані трансформації образу є поезії «Майн лібер» та «Немає» (збірка «Китиці часу», написана в еміграції). У першому вірші образ *землі* отримує як позитивні, так і негативні конотації, оскільки *моя земля і країна горя ЕСЕСЕР* є фактично єдиним географічним простором. У творчості еміграційного періоду символізації підлягає зв'язок із Батьківщиною.

При метафоричному опрацюванні типового контитуента денотативної сфери буття – слова «день» автор використовує образну паралель «день – людина». Образ залишається без суттєвих змін, проте для раннього і зрілого періоду творчості характерні образи *дня* – фізичного часу, для періоду еміграції – соціального.

Метафори і символи з компонентом «пори року» в ідіостилі Т.Осьмачки не є ексклюзивними, основне їх джерело – універсальний для багатьох міфологічних систем антропоморфізм. Весна відповідає молодості, осінь – старості, зима – смерті людини.

При створенні образів *вітру, бурану, бурі* типовим художнім прийомом, яким користується автор, є уособлення і персоніфікація. Звичайно у лексемах актуальною залишається ядрена семема. Ці образи активно взаємодіють із комплексом «ліричний герой», можуть підноситись до рівня, близького міфологемі, не отримують істотних змін у структурі і значенні під час ідіостильового розвитку.

Будуючи образ *хмари*, автор апелює до традиційно негативного символічного значення. Як і в інших «повітряних» образах, стверджується зв'язок *хмари* з комплексом «емоційний світ людини». Суттєвих модифікацій метафоричного значення в образі не спостерігаємо.

Серед образного відтворення станів природи особливе місце в ПМ Т.Осьмачки займає лексема «тиша». Характерні риси створення образу – персоніфікація, збереження актуальності ядерної семи; провідний мотив – *тиша* – вища гармонія.

Типовою рисою ідіостилю Т.Осьмачки є використання символічних фаунонімів і орнітонімів із традиційним значенням. Часто автор вдається до використання народнопоетичних символів *вовк* і *ворон* як частини конструкції, що нагадує пісенний паралелізм. Орнітоніми *голубка*, *орел*, *зозуля* можуть уживатись як самостійні образи або навіть дорівнювати міфологемам.

На семантичне наповнення образів-дендронімів в ПМ Т.Осьмачки впливає архаїчне синкретичне мислення, що зумовлює можливість метаморфоз. Автор використовує і традиційне значення народнопоетичних символів (наприклад, *верби*), і створює власні (*акація* – символ кохання). Загалом автор уживає такі рослинні символи, як *верба*, *калина*, *дуб*, *ромен-зілля*, *акація*, *дзвіночок*, *роза*, а також родову назву *квітка* у символічному значенні.

Уживання традиційних образів навіть під час тривалого перебування в еміграції свідчить про те, що названі фауноніми і «рослинні» символи є складниками ментальної бази, яка і має визначати етнічну приналежність митця.

Образи *душі і серця* належать до ментального ядра української духовності. У Т.Осьмачки ці образи є ідіостильовими домінантами. У більшості прикладів, аналізованих у четвертому розділі, у лексемі «серце» актуальною залишається семема «орган людини як символ зосередження почуттів, настроїв, переживань». Характерним прийомом образотворення є наділення *серця* комунікативними здібностями. Відсутність цих здібностей у серця позначає в ПМС поета духовну глухість, байдужість, втрату чуйності. Поет часто використовує ідіоматичну базу української мови. Як наслідок з'являються бінарми *душа ридає, серце болить*.

Серед традиційних символістських образних паралелей автор обирає такі, як «душа – квітка», «душа – птах», схему «душа (серце) + назви закритого і відкритого простору» (*вікна душі, куток душі, сердечні пустелі, поріг серця*) та ін.

Характерною рисою естетики Осьмаччиних образів *душі і серця* є тенденція до матеріалізації, опредметнення духовних субстанцій. Типовий

прийом образотворення у поета – символічне ураження *серця* (*гак в одвірку душ-кісток, серце на ножі*).

У процесі ідіостильового розвитку метафори із компонентом *душа* і *серце* не зазнають суттєвих семантичних та структурних змін. Проте для метафор пізнішого періоду творчості характерне поширення на семантику образу *душа* функцій мозку (*душа пам'ята*), взаємодія образів душі з парадигмою «водний простір». Образи *серця* в цей період набувають емблемності, іноді – зниженого звучання (*кон'юнктивіт серця*).

Утворюючи метафори з компонентом *думка*, автор користується такими символістськими образними паралелями: «думка – птах», «думка – комаха», «думка – плазун». Зустрічаються метафори, в основі яких лежить перенесення «думка – водний простір», а також персоніфіковані образи *думки*.

Для образів *туги, жалю, самоти, мрії, надії та забуття* характерним є персоніфікація та опредмечення (*ліхтар туги, туга стінами стояла, кострище жалю, виглядає самота, забуття вставало, забуття іржі* та ін.). Крім того, Т.Осьмачка часто асоціює тепло, вогнище з бурхливим виявом почуттів.

Утворюючи образ *слова*, Т.Осьмачка наслідує Т.Шевченка, тому типовими є образи й паралелі, вжиті досліджуваним автором, – «сльози – слова», «слова – правда». Продуктивною моделлю образотворення є також персоніфікація *слова*. Серед індивідуальних авторських паралелей можемо назвати «слово – одкровення», «слово – натхнення», «слово – поет, його ego – особистість».

Вважаємо, що метафори і символи із компонентами *думка* (*дума*), *туга*, *жаль*, *самота*, *забуття*, *мрія*, *надія*, *слово* не належать до домінант ідіостилью Т.Осьмачки і не зазнають суттєвих семантичних і структурних змін у процесі ідіостильового розвитку.

Образи сучасників, створені Т.Осьмачкою, помітно відрізняються індивідуальністю, характеризують поета як неординарну особистість. Автор уживає такі образні паралелі: «народ – рілля», «люди – кістяки», «селяни – г рунт», «чекісти – вовки». Проте жоден із наведених образів не стає домінантою.

При створенні метафор життя, не пов'язаних із лексико-семантичною групою «пори року», автор часто користується загальновідомими символістськими паралелями або їх варіантами: «життя – дорога», «життя – книга» (деталізований варіант моделі «буття – книга»), «життя – чорна драма» (деталізація «життя – театр»).

Цікавою деталлю є те, що переважна більшість метафор життя реалізована у збірці «Китиці часу» (поезії 1943 - 1948 рр.). Очевидно, це пов'язано з тим, що поет як зріла особистість починає більш активно цікавитися проблемами світобудови і світопризначення. На нашу думку, метафори життя можна вважати новоствореною домінантою ідіостилю.

Метафори і символи на позначення ментальної сфери відбивають сприйняття світу та життєве кредо поета.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Заметки о будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. - М.: Наука, 1985. - С.297-303.
2. Авксентьев Л., Філон М. Вербальні символи української мови: Спроба типологічного опису // А.А.Потебня - исследователь славянских взаимосвязей: Тезисы всесоюзной научной конференции. - Харьков: ХГУ, 1991. - Ч.1 - С.148-150.
3. Азнаурова Э. Очерки по стилистике слова. - Ташкент: Фан, 1973. - 405 с.
4. Алейникова О. Аллегория и символ // Символ в культуре. Материалы региональной конференции. - Воронеж: Центр «Русская словесность», 1996. - С.15-16.
5. Апресян Ю. Лексическая семантика: Синонимические средства языка. - М.: Наука, 1974. - 367 с.
6. Арнольд И. Стилистика современного английского языка. - Л.: Просвещение, 1973. - 303 с.
7. Арутюнова Н. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. - М.: Наука, 1979. - С.71-112.
8. Арутюнова Н. Типы языковых значений: Оценка. События. Факт. - М.: Наука, 1988. - 234 с.
9. Арутюнова Н. Метафора и дискурс // Теория метафоры. - М.: Прогресс. - С.5-33.
10. Ахманова О. Очерки по общей и русской лексикологии. - М.: Учпедгиз, 1957. - 295 с.
11. Балли Ш. Французская стилистика. - М.: Иностран. лит., 1961. - 394с.
12. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». - М.: Гослитиздат, 1975. - С.157-160.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. - М.: Прогресс, 1989. - 615 с.

- 14.Басилая Н. Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний. - Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1971. - 78 с.
- 15.Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. - 423 с.
- 16.Белый А. Символизм как миропонимание. - М: Республика, 1994. - 528 с.
- 17.Берест Т. Семантика художнього слова в поезії 80-90-х рр. ХХ ст.: Дис. канд. філолог. наук. - Харків, 1999 – 240 с.
- 18.Берест Т. Семантика художнього слова в поезії 80-90-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. - Харків: ХНУ, 2000. - 20 с.
- 19.Бидерман Г. Энциклопедия символов. - М.: Республика, 1996. - 334 с.
- 20.Бичко А. Класична доба української філософії // Філософія. Курс лекцій: Навч. посібник. - К.: Либідь, 1994. - С.246-287.
- 21.Більчук Н. Поняття «Серце» у філософії Б.Паскаля // Збірник робіт 4 Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Людина, культура, техніка у новому тисячолітті» . - Харків: Вид-во НАУ , 2003. - С.92-93.
- 22.Блек М. Метафора // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С.153-173.
- 23.Бондаренко А. «А в серці, насподі, в осерді душі...» /поетизми душа й серце у віршованій мові В.Стуса // Культура слова. - 1995. - Вип.48-49. - С.84-92.
- 24.Бондаренко А. Лексична парадигма «страждання» в поезії В.Стуса // Мовознавство. - 1995. - №2-3. - С.47-54.
- 25.Борухов Б. «Зеркальная метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. - М.: Наука, 1991. - С.109-117.
- 26.Брутян Г. Языковая картина мира и ее роль в познании // Методологические проблемы анализа языка. - Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1976. - С.57-65.
- 27.Бузький М. Континуальність буття // Філософія: Курс лекцій: Навч. посібник. - К.: Либідь, 1994. - С.350-369.
- 28.Булаховський Л. Вибрані праці в п'яти томах. - К.: Наукова думка. - Т.1. - С.324-462.

29. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. - К.: Фірма «Довіра», 1993. - 336 с.
30. Бутырин К. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX-XX вв.) // Исследования по поэтике и стилистике. - Л.: Наука, 1972. - С.248-260.
31. Бычков В. Малая история византийской эстетики. - К.: Путь к истине, 1991. - 406 с.
32. Варич Н. Структура метафоры в поэзиях Б.-И. Антонича: Дис. канд. филол. наук. - Харьков: ХДПУ, 1998. - 195 с.
33. Вейман Р. История литературы и мифология. - М.: Прогресс, 1975. - 344 с.
34. Веселовский А. Историческая поэтика. - Л.: Гослитиздат, 1940. - С.125-200.
35. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. - 250 с.
36. Виноградов В. О поэзии Анны Ахматовой // Поэтика русской литературы. - М.: Наука, 1976. - С.369-460.
37. Виноградов В. Основные типы лексических значений. Лексикология и лексикография // Избранные труды - М.: Наука, 1977. - 312 с.
38. Вико Дж. Основания Новой науки / Пер. с итал. - М.-К.: «REEL-book» - «ИСА», 1994. - 618 с.
39. Вовк В. Языковая метафора в художественной речи: Природа вторичной номинации. - К.: Наук. думка, 1986. - 142 с.
40. Вольф С. Метафора и оценка // Метафора в языке и тексте. - М.: Наука, 1988. - С.52-65.
41. Выготский Л. Мышление и речь. - М.: Лабиринт, 1996. - 416 с.
42. Гак В. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: Общие вопросы. - М.: Наука, 1977. - С.230-293.
43. Гак В. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. - М.: Наука, 1988. - С.11-26.

- 44.П.Гайдено. Об авторе и его герое // С.Соловьев. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция М.: Республика,1998. - С.38 -422.
- 45.Ганич Д., Олійник І. Словник лінгвістичних термінів. - К.: Вища школа, 1985. - 360 с.
- 46.Гегель Эстетика: В 4 т. - М.: Искусство, 1968. - Т.2. - С.13-138.
- 47.Гегель и философия в России. - М.: Наука, 1974. - С.3-51.
- 48.Гейзінг Й. Homo Ludens. - К.: Основы, 1994. - 250 с.
- 49.Гете И. Избранные философские произведения // Рубцов Н. Символ в науке и жизни. - М: Наука, 1991. - С. 16-18.
- 50.Глушко В. Воскресни, писанко! Воістину воскресни! // Позакласний час, 2002. - №7. - С.16-17.
- 51.Говердовский В. Диалектика конотации и денотации // Вопросы языкознания. - 1985. - №2. - С.71-79.
- 52.Голобородько К. Концепт землі як елемент художньо-просторової парадигми Олександра Олеся // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. - Харків : ОВС, 2002. - Вип. 8.- С.76-82.
- 53.Головачова А. К вопросу о прагматике загадки // Из работ московского семиотического круга. - М., 1997. - С. 396-416.
- 54.Голуб И. Символика звуков // Русская речь. - 1980. - №6. - С.30-37.
- 55.Григорьев В. Поэтика слова. - М.: Наука, 1979. - 344 с.
- 56.Григорьев В. Грамматика идиостиля: Велимир Хлебников. - М.: Наука, 1983. - 224 с.
- 57.Грицютенко І. Естетична функція художнього слова в українській прозі 30-х-60-х років ХІХ ст. - Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1972. - 180 с.
- 58.Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. - М.: Прогресс, 1984. - С.65-105.
- 59.Гумбольдт В. Язык и философия культуры. - М.: Прогресс, 1985. - 451 с.
- 60.Гуменний М. Функції «символу» в романах Олеся Гончара // УМЛШ. - 1990. - №10. - С.58-62.

- 61.Гуревич А. Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М.: Наука, 1986. - С.153-167.
- 62.Гусев С. Наука и метафора. - Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1984. - 152 с.
- 63.Данилюк Н. Розвиток семантики народнописанного слова в сучасній українській поезії // УМЛШ. - 1983. - №8. - С.36-42.
- 64.Данилюк Н. Традиційне і новаторське у мовній структурі сучасної метафори // Мовознавство. - 1984. - №4. - С.64-67.
- 65.Дашкевич Я. Нескорений лицар української книги // Слово і час. - 1992. - №6. - С.15.
- 66.Дима Г. Народнопоетична символіка та її використання у творчості письменників // УМЛШ. - 1973. - №5. - С.20-29.
- 67.Дишлюк І. Лексико-семантичне вираження концепту «природа» у поетичній мові Ліни Костенко: Дис. канд. філол. наук. - Харків, 2002. - 210 с.
- 68.Дударенко Л. Міфологемний концепт лірики Василя Голобородька // Дивослово. - 2002. - №9. - С. 2-4.
- 69.Дятчук В., Пустовіт Л. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. - К.: Наук. думка, 1983. - 156 с.
- 70.Євангелія від св. Матвія // Біблія. Книги Нового заповіту. - К.: Вид-во Українського біблійного товариства. - С.3-44.
- 71.Євангелія від св. Марка // Біблія. Книги Нового заповіту. - К.: Вид-во Українського біблійного товариства. - С.44-70.
- 72.Євангелія від св. Луки // Біблія. Книги Нового заповіту. - К.: Вид-во Українського біблійного товариства. - С.70-112.
- 73.Євангелія від св. Іоана // Біблія. Книги Нового заповіту. - К.: Вид-во Українського біблійного товариства. - С.112-142.
- 74.Євсєєв Ф. Культура і дискурс: специфіка функціонування архаїчних ментальних структур // Вісник Харківського університету. - Харків, 2001. - №520. - Вип.30. - С.39-44.

- 75.Єрмоленко С. Фольклор і літературна мова. - К.: Наукова думка, 1987. - 245с.
- 76.Єрмоленко С., Харитоновна Т., Ткаченко О... Мова в культурі народу (план-проспект) // Мовознавство. - 1998. - №4. - С.3-18.
- 77.Жадан Л. Український іконопис // Все для вчителя, 2002. - №9. - С.32-37.
- 78.Жайворонок В. Національна мова та ідіолект // Мовознавство. - 1998. - №6. - С.27-34.
- 79.Жоль К. Мысль, слово, метафора. Проблемы семантики в философском освещении. - К.: Наук. думка, 1984. - 303 с.
- 80.Жулинський М. Приречений на самотність // Тодось Осьмачка. Вибрані твори. - К.: Рад. письменник, 1991. - С.5-18.
- 81.Загоровська О. Семантическая специфика слова в художественном тексте // Аспекты лексического значения. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. - С.18-23.
- 82.Загоровська О. Образный компонент в значении слова // Лексические и грамматические компоненты в семантике слов. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1983. - С.16-20.
- 83.Закувала зозуленька: Антологія української народної творчості. - К. : Веселка. - 1989. - 606с.
- 84.Зборовська Н. Тодось Осьмачка // Гроно нездоланих співців. - К.: Український письменник. - 1997. - С.133-147.
- 85.Зеленин Д. Восточнославянская этнография. - М.: Наука, 1991. - 507 с.
- 86.Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі. - Дніпро, 1988. - 294 с.
- 87.Зуєнко Ю. Поетична символіка українського народного епосу // А.А.Потебня - исследователь славянских взаимосвязей: Тезисы всесоюзной научной конференции. - Харьков: ХГУ, 1991. - С.150-152.
- 88.Иванов В., Топоров В. Славянские языковые моделирующие системы. - М.: Наука, 1965. - 246 с.

- 89.Иванов В., Панькин В. Краткий словарь традиционных символов русской поэзии // Русский язык в школе. - 1997. - №4. - С.48-85; №5. - С.86-96.
- 90.Иванов Н. Проблемные аспекты символизма (опыт теоретического рассмотрения). - Минск: Пропилеи, 2002. - 175 с.
- 91.Історія української літератури. У 8-ми томах. - К.: Наукова думка, 1970. - Т.6. - С.192.
- 92.Історія української літератури ХХ століття: в 2 кн. - К.: Либідь, 1994. - Кн.1. - С.70-147.
- 93.Калашник В. Особливості слововживання в поетичній мові. - Харків: ХДУ, 1985. - 68 с.
- 94.Кант И. О красоте как символе нравственности // Собрание сочинений : в 8 т.-Т.5.- М.: ЧОРО, 1994. - С.373-377.
- 95.Карпенко І. Національна мовна картина світу: зіставний аспект // Мовознавство. - 1996. - №6. - С.39-46.
- 96.Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С.33-44.
- 97.Кацнельсон С. Содержание слова, значение и обозначение. - М.-Л.: Наука, 1965. - 109 с.
- 98.Кацнельсон С. К понятию типов валентности // Вопросы языкознания. -1987. - № 3. - С. 20-31.
- 99.Кедров Б. «Сверхзадача» комплексного изучения творчества // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1984. - Ленинград: Наука, 1986. - С.16-18.
100. Керлот Х. Словарь символов. - М.: «REFL-book», 1994. - 603 с.
101. Кияк Т. О «внутренней форме» лексических единиц // Вопросы языкознания. - 1987. - №3.- С.58-68.
102. Клаус Г. Сила слова. - М.: Прогресс, 1967. - 215 с.

103. Князевская Т. Художественная картина мира и вопросы ее интерпретации в искусстве театра // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1984.- Л.: Наука . - С.134-243.
104. Коваленко Г. Етнолінгвістичний погляд на місто// Збірник робіт ІУ Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Людина, культура, техніка», Харків: Вид-во ХАІ, 2003.- С.180-182.
105. Ковальов В. Виразальні засоби українського художнього мовлення. - Херсон, 1991. - 123 с.
106. Колесов В. Общие понятия исторической стилистики // Историческая стилистика русского языка. - Петрозаводск, 1990. - С.16-36.
107. Комлев Н. Компоненты содержательной структуры слова. - М.: Изд-во МГУ, 1969. - 192 с.
108. Кононенко В. Українство в словесній символіці // Мовознавство: тези та повідомлення ІІ Міжнародного конгресу україністів. - Х.: Око, 1996.- С.229-231.
109. Костомаров М. Слов'янська міфологія. - К.: Либідь, 1994. - 384 с.
110. Коцюбинська М. Образне слово в художньому творі. - К.: Вид-во АН УРСР, 1960. - 188 с.
111. Кравченко М. Космічна лексика української мови // Культура слова. - 1980. - №19. - С.72-79.
112. Кримский С. Архетипы украинской культуры // Вісник НАН України. - 1998. - №7. - №8. - С.74-87.
113. Кузьмина Н. О некоторых типах образного словоупотребления в поэзии XIX - начала XX века // Актуальные вопросы грамматики и лексики. – М., 1976. – С. 90-112
114. Лазебник Ю. Від поетичного слова до поетичної мови // Мовознавство. - 1994. - №1. - С.40-46.

115. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С.387-416.
116. Ларин Б. Эстетика слова и языка писателя: Избранные статьи. - Л.: Художественная литература, 1974. - 285 с.
117. Ласло-Куцюк М. Питання української поезики. Спеціальний курс. - Бухарест: Мультиплікаційний центр Бухарестського ун-ту, 1974. - 209 с.
118. Левин Ю. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. - Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1965. - Т.2. - С.293-299.
119. Левицький В. Сучасне розуміння структурі лексичного значення // Мовознавство. - 1982. - №5. - С.12-19.
120. Леонтьева А. Формы существования значений. - М.: Наука, 1983. - 198 с.
121. Лехман Т. Дивовижний світ ікони // Освіта України, 2003. - 21 січня. - С.8.
122. Лингвистический энциклопедический словарь / В.Н.Ярцева. - М.: Сов. энциклопедия, 1990. - 685 с.
123. Лисенко І. Поезія самотності та індивідуалізму // Березіль. - 1995. - №5-6. - С.9-12.
124. Лисиченко Л. Лексикологія сучасної української мови. Семантична структура слова. - Харків: Вища школа, 1977. - 113 с.
125. Лисиченко Л. Мова: Психологічний тип поета// Мовознавство: Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. - Х.: Око, 1996. - С.234-239.
126. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. - М.: Сов. энциклопедия, 1987. - 752 с.
127. Лосев А., Шестаков В. Аллегория // История эстетических категорий. - М.: Искусство, 1965. - С.237-256.
128. Лосев А. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. - М.: Изд-во МГУ, 1982. - 479 с.
129. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1995. - 320 с.

130. Лотман Ю. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. - Т. XXI // Ученые записки Тартусского ун-та. - Вып. 754. - Тарту, 1987. - С. 10-21.
131. Людство в пошуках Бога. - Brooklyn, New York, USA: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc. International Bible Students Association, 2001, - 379 с.
132. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 358-386.
133. Маковский М. Язык - миф - культура. Символы жизни и жизнь символов // Вопросы языкознания. - 1997. - №1. - С. 73-97.
134. Матвеев А. Символизация в научном и художественном мышлении // Символ в культуре: Материалы региональной конференции. - Воронеж: Центр «Русская словесность», 1996. - С. 5-7.
135. Медушевский В. Художественная картина в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1984. - Ленинград: Наука, 1986. - С. 82-93.
136. Миллер Дж. Образы и модели, употребления и метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 236-283.
137. Минский М. Фрейм для представления знаний. - М.: Энергия, 1979. - 152с.
138. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М.: Сов. энциклопедия, 1980. - 1982. - Т. 1-2.
139. Мних Л. Генеза та функціонування числової символіки у поезії ХХ століття: Автореф. дис. канд. філ. наук. - Донецьк, 2001. - 20 с.
140. Мойсієнко А. Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезії Т.Г.Шевченка) // Мовознавство. - 1993. - №3. - С. 40-45.
141. Мурьянов М. Золото в лазури // Проблемы структурной лингвистики 1981. - М.: Наука, 1983. - С. 265-278.
142. Мыркин В. В какой мере язык (языковая система) является отражением действительности // Вопросы языкознания. - 1986. - №3. - С. 54-61.

143. Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. - К.: «Академія», 1997. - 320 с.
144. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. - К.: Вища школа, 1991. - 271 с.
145. Нестерук С. Естетичні функції символу у творчості П. Загребельного: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. - Кіровоград, 2001. - 19 с.
146. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). - К.: АТ Обереги, 1992. - 88 с.
147. Никитин М. Лексическое значение в слове и словосочетании. - Владимир: Издательство Владимирского пединститута, 1974. - 222 с.
148. Никитин М. О семантике метафоры // Вопросы языкознания. - 1979. - №1. - С.91-103.
149. Новикова М., Шама И. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов). - Запорожье: СП «Верже», 1996. - 172 с.
150. Онищак І. Спроба екзистенціального аналізу // Дзвін. – 1997. - № 9. – С.152-154.
151. Ортега-и-Гассет. Две великие метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С.68-82.
152. Осьмачка Т. Мої товариші. Історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного відродження 20-х років // Березіль. - 1996. - №3-4. - С.98-130.
153. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – 304 с.
154. Пастернак Б. Воздушные пути. – М.: Сов. писатель, 1982. – 495 с.
155. Пахаренко В. Короткий нарис практичної поезики // Українська мова та література. - Жовтень 2001р. - №40. - С.9-16.

156. Перша книга Мойсеєва: Буття // Біблія. Книги Старого заповіту. – К.: Вид-во Українського біблійного товариства, 1995. – С.1.
157. Петров В. Язык и логическая теория: в поисках новой парадигмы // Вопросы языкознания. – 1988. - №2. – С.39-49.
158. Петрова З., Склярєвська Г. Метафора в системі мови // Вопросы языкознания. – 1995. - №5. – С.156-159.
159. Півторак Г. Українці: звідки ми і наша мова. – К.: Наукова думка, 1993. – 200 с.
160. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. - Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002.- 392с.
161. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Сов. писатель, 1986. – С.214-232.
162. Поспелов Г. Художественная речь. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1974. – С.62-66; 100-115.
163. Потебня А. Из записок по русской грамматике. – Харьков: 1899. – 536 с.
164. Потебня А. Из записок по истории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифологическое. -Харьков, 1905. - 649с.
165. Потебня А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – 480 с.
166. Похлѣбкин В. Международная символика и эмблематика. – М.: Международные отношения, 1989. – 300 с.
167. Почепцов О. Языковая ментальность: способ представления мира // Вопросы языкознания. – 1990. - №6. – С.110-123.
168. Прийма А. Украинские писанки // Позакласний час, 2002. - №7. - С.22-27.
169. Психолінгвістическіє проблемі семантики. – М.: Наука, 1983. – С.32-37.
170. Пуствовіт Л. Розвиток традиційної поетичної символіки в поезії // А.А.Потебня – дослідник славянських взаємозв'язків. Тезиси Всесоюзної наукової конференції. – Харьков: ХГУ. – 1991. – Ч.1. – С.146-148.

171. Пятигорский А. Избранные труды. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 590 с.
172. Регушевский Е. Литературный термин «символ» в трудах А.А.Потебни // С.153-154.
173. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.44-67.
174. Родина Т. Художественная картина мира как синтетическая многомерная структура // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения/ 1 984. - Л.: Наука, 1986. - С.57-69.
175. Родзевич Н. Метафора - спільне джерело творення термінологічної лексики в слов'янських і західноєвропейських мовах // Дослідження з лексикології та лексикографії. - К.: Наукова думка, 1965. - С.137-157.
176. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 214 с.
177. Російсько-український словник іншомовних слів / За ред. А.Ярещенка. - К.: Прапор, 1999. - 329 с.
178. Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни. – М.: Наука, 1991. – 176 с.
179. Русанівський В. Семантична глибина слова // Мовознавство. – 1991. - №2. – С.3-4.
180. Русанівський В. Єдиний мовно-образний простір української ментальності // Мовознавство. – 1993. - №6. – С.3-13.
181. Рябцева Н. «Вопрос»: Прототипическое значение и концепт // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С.72-77.
182. Савченко Л. Семантичний розвиток символу сонце в українській поштовтневій поезії // А.А.Потебня - исследователь славянских взаимосвязей: Тезисы всесоюзной научной конференции. - Харьков: ХГУ, 1991.- С.154-156.

183. Савченко Л., Філон М. Епітетика стрижневих субстантивних образів української лірики ХХ сторіччя // Мовознавство : Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. - Х.: Око, 1996.-243-246с.
184. Савченко Я. Т.Осьмачка. Скитські вогні// Життя й революція.-1926.- №2-3. - С.131-132.
185. Свасьян К. Проблема символа в современной философии. - Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1980. – 226 с.
186. Свасьян К. Философия символических форм Кассирера. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1989. – 238 с.
187. Свиблова О. Метафоризация как способ репрезентации художественной картины мира // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1984. – Л.: Наука, 1986. – С.178-184.
188. Селіванова О. Актуальні напрямки сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). – К.: Вид-во Українського фітосоціологічного центру, 1999. – 148с.
189. Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.307-341.
190. Симашко Т. Пути изучения метафоры // Деривационные отношения в лексике русского языка: Сб. науч. тр. – Тверь, 1991. – С.62-78.
191. Сиротина В. Изменения семантической структуры слова в художественной речи // Вопросы стилистики. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1972. – Вып.5. – С.12-18.
192. Склорський М. «Не знало серце в світі щастя...» Невідомі сторінки біографії Тодося Осьмачки // Київ. – 1995. - №2-3. – С.124-129.
193. Склорський М. Тодось Осьмачка. Життя і творчість. – К.: Український Центр духовної культури, 1999. – 224 с.
194. Складарская Г. Языковая метафора как категория лексикологии (К вопросу о семантических границах языковой // Языковые категории в лексикографии и синтаксисе: Межвуз.сб.науч.тр. – Новосибирск: Изд-во Новосиб.ун-та, 1991. – С.23-25.

195. Слабошпицький М. Осьмачка й жінки // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. - №1 – С.202-211.
196. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка) . - К.: Ярославів Вал, 2003. - 367 с.
197. Слабошпицький М. Кого любить Америка // Літературна Україна. – 16 січня 2003р. – С.4-5.
198. Славянская мифология. Энциклопедический словарь.- М.: Международные отношения, 2002. - 512 с.
199. Словник епітетів української мови / За ред. Л.Пустовіт. - К.: Довіра, 1998. - 431 с.
200. Словник української мови: В 11-ти томах. - К.: Наукова думка, 1970 - 1980.
201. Слово о полку Игореве. – М.: Художественная литература, 1987. – 222 с.
202. Слухай Н. Художній образ тексту як міфологема // Вісник ХНУ. – Харків: Вид-во ХНУ, 1999. - № 448. – С.151-154.
203. Снитко Е. Учение А.Потебни о внутренней форме слова в контексте проблем современной лингвистики // А.А.Потебня. Изучение славянских взаимосвязей: Тезисы всесоюзной научной конференции. - Харьков: ХГУ, 1991. - С.3-4.
204. Соболев П. Художественная картина мира. Ценностная значимость // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1984.-Л.: Наука.– С.32-36.
205. Соколова В. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности // Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и образами: Сб. ст. – Л.: Наука, 1977. – С.188-196.
206. Соловьев С. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция.-М.: Республика, 1997.- 431с.
207. Сологуб Н. Мовний світ Олеся Гончара.- К.: Наук. думка, 1991.- 138с.
208. Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики: Пер. с фр.– К.: Основи, 1998. – 324с

209. Ставицька Л. Про характер взаємодії категорій індивідуально-поетичного стилю і літературної мови // Мовознавство. – 1986. - №4. – С.61-64.
210. Ставицька Л. Естетика слова у художній літературі 20-30-х рр. ХХ ст. (системно-функціональний аспект): Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня док. філ. наук. - К.: НАН України, 1996. - 50 с.
211. Ставицька Л. Стильова норма українського символізму // Мовознавство. – 1998. - №6. – С.35-40.
212. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10-30-х рр. ХХ ст. – К.: Правда Ярославичів, 2000. – 154 с.
213. Стернин И. Проблемы анализа структуры значения слова. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1979. – 156 с.
214. Стилистические исследования. На материал современного русского языка. – М.: Наука, 1972. – 317 с.
215. Сукаленко Н. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. - К.: Наукова думка, 1992. - 164 с.
216. Сучасна українська літературна мова: Лексика і фразеологія – К.: Наукова думка, 1973. – 476 с.
217. Таран О. Проблема семного-компонентного аналізу символічного значення // Лінгвістичні дослідження. - Харків: ХДП, 2001. – С.204-209.
218. Таран О. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся : лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти: Дис. канд. філол. наук.- Харків, - 2002. - 230с.
219. Тараненко О. Метафоричні моделі в світлі прагматики // Полісемічний паралелізм і явище семантичної аналогії. - К.: Наук. думка, 1980. - С.84-107.
220. Тахо-Годи А. Термин символ в древнегреческой литературе // Образ и слово: Вопросы классической философии. – М.: Изд-во Москов.ун-та, 1980. – С.16-58.

221. Телия В. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация: Виды наименований. - М.: Наука, 1977. - С.129-221.
222. Телия В. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
223. Телия В. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. - М.: Наука, 1988. - 215 с.
224. Тимофеев Л. Основы теории литературы. – М.: Государственное педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. – С.53-210.
225. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – 624 с.
226. Травушкин Н. Буревесник до и после Горького (символ, метафора, слово-сигнал) // Русская литература. – Л.: Наука, 1983. - №4. – С.158-164.
227. Тресиддер Дж. Словарь символов. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 448 с.
228. Третя книга Мойсеєва: Левіт // Біблія. Книги Старого завіту. – К.: Вид-во Українського біблійного товариства, 1995. – С.103-134.
229. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. - М.: Сов. писатель, 1965. - 301 с.
230. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. - М.: Наука, 1977. - 574с.
231. Уваров Л. Образ, символ, знак (анализ современного гносеологического символизма). - Минск: Наука и техника, 1967. - 120 с.
232. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. - М.: Прогресс. - С.82-110.
233. Український радянський енциклопедичний словник: У 3-х т. - К.: Академія наук Української РСР, 1967.
234. Урисон Е. Языковая картина мира. Обиходные представления (модель восприятия в русском языке) // Вопросы языкознания. - 1998. - №2. - С.3-21.

235. Уфимцева А. Лексическое значение. Принципы семиотического описания лексики. - М.: Наука, 1986. - 240 с.
236. Федоров А. Образная речь. - Новосибирск: Наука, 1985. - 119 с.
237. Филиппов А. К проблеме лексической коннотации // Вопросы языкознания. - 1978. - №1. - С.57-64.
238. Филлимор И. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1988. - Вып.23. - С.52-93.
239. Философский энциклопедический словарь. - М.: Сов. энциклопедия, 1989. - 815 с.
240. Філон М. Символічні значення лексичних одиниць у поезії Тараса Шевченка // Слово про Шевченка. - Харків: Основа, 1998. - С.92-102.
241. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича// Єрмоленко С. Фольклор і літературна мова. - К.: Наук. думка, 1987. - С.116-120.
242. Фразеологічний словник української мови: У 2-х томах / АН України, Ін-т української мови. - К.: Наукова думка, 1993.
243. Франко І. Із секретів поетичної творчості. - К.: Рад. письменник, 1969. - С.78-98.
244. Фрейд З. Психологія і культура. Леонардо да Вінчі: Пер. с нем. - СПб: Алетейл, 1997. - 296 с.
245. Фрейденберг О. Миф и литература древности. - М.: Наука, 1978. - 605 с.
246. Харченко Н. Горизонты художественного образа // Вопросы литературы. - 1980. - №12. - С.166-167.
247. Храмова В. До проблеми української ментальності // Кононенко І. Національна мовна картина світу: Зіставний аспект // Мовознавство. - 1996. - №6. - С.42.
248. Хренов Н. Динамический аспект художественной картины мира в контексте культуры // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения/ 1984. - Л.: Наука, 1986. - С.23-32.

249. Художнє слово - мовний знак культури // Культура української мови: Довідник /За ред. В.Русанівського. - К.: Либідь, 1990. - С.207-291.
250. Цивьян Т. Лингвистические основы балканской модели мира. - М.: Наука, 1990. - 207с.
251. Чабаненко В. Стилїстика експресивних засобів української мови. - Запоріжжя: 2002. - 305 с.
252. Чабаненко В. Основи мовної експресії. - К.: Вища школа, 1984. -167с.
253. Чапля В. Його душа похмура...(Про творчість Тодося Осьмачки) Критика, 1929. - №9 (20). - С.29.
254. Черкасова Е. Опыт лингвистической интерпретации тропов // Вопросы языкознания. - 1968. - №2. - С.28-38.
255. Черников М. Символ - медиум // Символ в культуре. Материалы региональной конференции. - Воронеж: Центр «Русская словесность», 1996. - С.11-13.
256. Черниш Г. Дмитро Загул // Історія української літератури ХХ століття: в 2-х кн. - К.: Либідь, 1994.- Кн.1 - С.231
257. Чернюк С. Образна символіка у творах Т.Осьмачки. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. - К.: 2003.-19с.
258. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Мюнхен,1983 - С.151.
259. Чорноткач С. Астральна символіка в українських народних баладах // Вісник ХНУ: Серія Філологія. - 2002. - №538. - Вип.34. - С.237-242.
260. Чубинський П. Ангели на сходах неба: Народні повір'я та забобони. - К.: Глобус, 1992. - 45 с.
261. Шамота А. Переносне значення слова в мові художньої літератури. - К.: Наукова думка, 1967. - 126 с.
262. Шарапа Л. На Великдень сонце грає // Дивослово. - 2002. - №4. - С.41-42.
263. Шевченко Т. Кобзар. - К.: Держ. вид-во художньої літератури, 1954. - 491с.

264. Шейнина Е. Энциклопедия символов. - М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: ООО «Торсинг», 2002. - 591 с.
265. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Сочинения в 2 т. - М.: Мысль, 1987. - Т.1. - С.224-490.
266. Шерех Ю. «Поет» Тодосія Осьмачки // Пороги і запоріжжя: У 3 т. - Харків: Фоліо, 1998. -Т.1. - С.255.
267. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 томах. - М.: Искусство, 1983. - Т.1 - 479 с.
268. Шмелев Д. Проблемы семантического анализа лексики. - М.: наука, 1973. - 280 с.
269. Шульская О. О символе // Лингвистика и поэтика. - М.: Наука, 1979. - С.255-774.
270. Энциклопедический словарь: В 2-х т. - М.: Советская энциклопедия, 1963.
271. Юнг К. Аналитическая психология: теория и практика. Тавистокские лекции. - Санкт-Петербург Б.С.К., 1998. - 222 с.
272. Юнг К. Проблемы души нашего времени. - СПб.; М.; Х.; Минск: Питер 2002. - 352с.
273. Юркевич П. Философские произведения. - М.: Правда, 1990. - 669с.
274. Юрченко О., Івченко А. Словник стійких народних порівнянь. - Харків: Основа, - 173с.
275. Языкова Ю. Особенности поэтического слова // Вестник Ленинградского университета. Серия истории и литературы, 1963. - №8. - Вып.2. - С.97-104.
276. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». - М.: Прогресс, 1975. - С.193-231.
277. Яковлев Э. К изучению мифологических образов в художественной картине мира // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1984. - Л.: Наука, 1986. - С.50 - 57.
278. Якубовський Ф. Київські українські поети // Глобус.-1927. - №8. - С.123.

279. Backman G. Meaning by metaphor: An exploration of metaphor with a metaphoric reading of two short stories by Stewen Grane. - Uppsals, 1991. - 203p.
280. Cassirer E. An essay of man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture.- New Haven, 1944, p.219-220.
281. Grotjahn M. The Voice of the symbol. - Los Angeles, 1971.
282. Kittay E. Metaphor: its cognitive force and linguistic structure. - Oxford: Clarendon press, 1987. - 358 p.
283. Leech G. Semantics. - London, 1974. - 368 p.

ДЖЕРЕЛО

284. Тодось Осьмачка. Поезії. – К.: Рад. Письменник, 1991. – 252 с.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АМС – архетипна модель світу

ГХКС – генеральна художня картина світу

ІХКС – індивідуальна художня картина світу

КС – картина світу

МС – модель світу

ПМ – поетична мова

ПМС – поетична модель світу

СУМ – Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наукова думка, 1970 – 1980.

Т.О. – Тодось Осьмачка. Поезії. – К.: Рад. Письменник, 1991. – 252 с.

ХКС – художня картина світу

Додаток А

Метафора і символ у системі суміжних понять

Проаналізувавши роботи, присвячені питанню диференціації метафори і символу у ряді суміжних понять, пропонуємо таблиці порівняльного аналізу:

Таблиця А. 1. Метафора і символ

Метафора		Символ
<u>Спільні риси:</u>		
1. Стихійне виникнення у процесі художнього освоєння світу. 2. Відносна абстрагованість від бажань людини. 3. Відсутність остаточної сформованості. 4. Констатація інтерпретації, а не розуміння. 5. Неможливість бути знаряддям комунікації. 6. Неможливість перебування у контексті, де знак є еквівалентом висловлювання, що містить комунікативну мету [9:23]. 7. Утворення пов'язане із порушенням звичайних семантичних зв'язків слова і виникнення вторинної валентності.		
Причини виникнення	Відмінні риси: 1. Перехід від образу до метафори зумовлений семантичними потребами.	1. Утворення символу спричиняють фактори екстралінгвістичного порядку [9:25-26].
Позиція	2. Характерна позиція предиката, виконує характеризуючу функцію.	2. Не може бути предикатом, виконує дійкичну функцію [9:23].
Структура образу	3. Збереження цілісності образу.	3. Не виконує гомогенізуючої функції. Весь час зберігає відстань між об'єднаними світами [255:12].
Декодування	4. Образ може ставати менш виразним, але не руйнується.	4. Через руйнацію образу відбувається процес декодування (розуміння) символу [9:24-25].
Зв'язок із міфом	5. Синхронне явище, не обтяжене трансцедентністю. Не трансформується у міф.	5. Символ прагне до зображення вічного [9:25-26], [128:439]. Легко трансформується у мікроконтекст міфопоетичного характеру [130], [106].

Таблиця А.2. Метафора і алегорія

Алегорія		Метафора
Образ-ність	Менш насичена у художньому і живописному плані. Тип образності – структурно-схематичний, має допоміжний характер.	Притаманна виразна, яскрава живописна образність. Тип образності – субстанціональний [128:428-430].
Мета створення	Використовується для ілюстрації певного прикладу, думки, ситуації.	Поліфункціональний троп [128:429].
Подібність компонентів образного вислову	Подібність між думкою і алегоричним образом є суто структурною.	Утворення метафори складний психолінгвістичний процес.

Таблиця А.3. Символ і алегорія

Алегорія		Символ
Реалізація ідеї	1. Ідея обмежена, легко встановлюється, дешифрується у тексті.	1. Ідея у повній мірі є недосяжною.
Зв'язок із дійсністю	2. Зміст - певна раціональна формула, яку можна вкласти до образу, а потім виділити із нього [49:347], [162:105], [126:378].	2. Зміст не відокремлюється від структурного образу [49:347], [126:378], [113:93].
Зміст	3. Уявлення предмета як абстракції.	3. Заступник дійсності.

Слідом за Ю.Аверінцевим визначаємо емблему як різновид символу.

Таблиця А. 4. Символ та емблема

Емблема		Символ (класичний)
Зміст	Фіксований; двобічна непроникність позначуваного та позначуючого, зв'язок між компонентами за емоційним контрастом.	Не фіксований; емоційна гармонія між позначуючим і позначуваним; зв'язок між компонентами за емоційною відповідністю [1:330-301].

Таблиця А. 5. Символ і міф

Символ		Міф
Співвідношення між образом і предметом	Симбіоз суб'єктивної образної оцінки (образу) з об'єктивною дійсністю (предметом) зумовлюється завданнями, є штучним.	Тотожність образу і предмета сприймається як об'єктивно існуюча реальність.
Сприйняття об'єкта	Об'єкт сприймається як художній образ.	Об'єкт сприймається як об'єктивно існуюча реальність, незалежна від людини.
Інтенсивність образності	Менша	Більша.
Специфіка об'єкта	Природний	Надприродний [128:444].

Таблиця А. 6. Метафора і метаморфоза

Метафора		Метаморфоза
Характеристика об'єкта	Завжди зберігає орієнтацію на об'єкт, який вона характеризує. Основний суб'єкт (характеризуючи) зберігається, а термін порівняння (допоміжний суб'єкт) перетворюється на означення.	В орудному відмінку знімається основний суб'єкт, а зберігається результат перетворення. Метаморфоза демонструє "перетворений" світ.
Обсяг	Метафора насичує собою весь сюжет, текст.	Метаморфоза – це епізод, ява, явище.
Значення для лексичного рівня	Властиве проникнення у галузь семантики.	Метаморфоза не зберігається в мові як особливий спосіб перетворення і породження значень. Але "прорив" до семантики можливий.

Характеристика предмета	Характеризує постійну ознаку предмета	Метаморфоза звертає увагу на перехідну подібність, епізодичне перетворення [9:29-30].
-------------------------	---------------------------------------	---