

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

Півень Володимир Федорович

УДК: 811.161.2

**ІДІОСТИЛЬ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ
СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО**

Спеціальність 10.02.01. – українська мова

ДИСЕРТАЦІЯ
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
доктор філологічних наук,
професор А.М.Поповський

Слов'янськ – 2007

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІДІОСТИЛЬ ЯК ВИЯВ САМОБУТНОСТІ ПИСЬМЕННИКА	
1.1. Ідіостиль як об'єкт лінгвістичних досліджень	12
1.2. Об'єктивні та суб'єктивні чинники формування індивідуальної мовно-поетичної картини світу майстра слова.....	16
1.3. Дихотомія лінгвальної та мистецької природи індивідуально-авторської мови поета	20
Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИЧНІ І СЛОВОТВІРНІ СКЛАДНИКИ ІДІОСТИЛЮ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО	
2.1. Лексичні засоби поезики	30
2.1.1. Метафора як основний / неосновний компонент мовно-поетичного мислення автора.....	30
2.1.2. Епітети в художньо-естетичному навантаженні вірша....	39
2.1.3. Статус порівняння в поетичній структурі тексту.....	42
2.1.4. Закономірності вияву метонімічних перенесень.....	46
2.1.5. Основні різновиди перифраз.....	50
2.1.6. Внутрішньотекстове навантаження антонімів.....	54
2.1.7. Синоніми як засіб обґрунтування відтінкових значень мовнопоетичних одиниць тексту.....	58
2.1.8. Ключові слова – авторське самовираження поетичного світовідчуття.....	71
2.1.9. Власні назви як вираження особистісного емоційно-експресивного світосприйняття автора.....	73
2.2. Словотворчість Святослава Гординського як одна з найхарактерніших властивостей його ідіостилю.....	76
2.2.1. Особливості поетичного словотворення.....	76
Висновки до розділу 2	84
РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІКА ПОЕТИЧНОЇ МОВИ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО	
3.1. Мовно-естетичні знаки національної культури	86
3.2. Семантика та стилістичні функції барвопозначень	89
3.3. Малярство як детермінант мови поета-художника	106
Висновки до розділу 3	113
РОЗДІЛ 4. ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ МОВНО-ПОЕТИЧНОГО СВІТУ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ	
4.1. Екстралінгвальні ознаки ідіостилю та витоки	

мовотворчості письменника.....	115
4.2. Вираження провідних мотивів поетичних творів як складників мовної картини світу автора.....	136
4.2.1. Концепт Парижа та особливості його мовної реалізації.....	137
4.2.2. Лінгвістичне вираження власне орієнтаційних інтенцій автора	142
4.2.3. Типологія мовних засобів вираження проблем визвольних змагань.....	144
4.2.4. Мовна реалізація типологічних / нетипологічних рис людини.....	149
4.2.5. Концепт простору та засоби його вияву в поетичному тексті	152
4.2.6. Концепт часу і закономірності його мовного вираження.....	155
4.2.7. Концепт предметного світу в мовно-поетичному самовияві автора	158
Висновки до розділу 4	161
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	178
ДОДАТКИ	194

ВСТУП

Багатовимірність сучасного світу знаходить художнє мовообразне відображення у творах національної літератури кожного народу. Яскраво й виразно це відбувається через характерні поетичні стильові форми, які є зовнішніми виявами внутрішнього світоглядного й естетичного потенціалу автора.

Проблема вивчення мовного стилю відомих майстрів слова була і залишається в центрі уваги сучасного мовознавства, бо ці майстри – репрезентанти самобутнього мовомислення народу – мають особисті лексичні пріоритети, авторські деривати, оригінальні синтаксичні конструкції, переосмислені мовні символи, нестандартні стилістичні конструкції тощо. Особливу увагу привертають творчі індивідуальності з різнобічними літературно-мистецькими уподобаннями. Такою постаттю був український поет-художник *Святослав Гординський (1906 – 1993)*, спадщину якого ще належить вивчити як лінгвістам, так і мистецтвознавцям.

Базові методологічні принципи лінгвістичного аналізу самобутньої мови майстрів художнього слова сформульовані у працях відомих вітчизняних і зарубіжних мовознавців: І. Білодіда, В. Виноградова, Г. Винокура, В. Григор'єва, С. Єрмоленко, Б. Ларіна, Ю. Шереха [14, 23, 25, 40, 50, 83, 182] та інших. Окрім того, приклади використання методичного інструментарію лінгвістичного аналізу стилю видатних письменників наводилися в окремих монографіях: В. Виноградова [23], С. Єрмоленко [50], Б. Ларіна [83], Н. Сологуб [155] та інших.

У мово- і літературознавчих працях висвітлювались особливості індивідуального стилю визначних майстрів художнього слова: «Виразальні можливості різнорівневих мовних одиниць у художніх творах К.Г. Паустовського» Р. Гладкової [32], «Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко» Г. Губаревої [43], «Творчість Трохима Зінківського в контексті літературного процесу 80-х – початку 90-х років ХІХ ст.» Л. Костецької [77], «Семантичні перетворення слів у поезії Й. Бродського» І. Перцової [120], «Міфопоетика творчості М.М. Коцюбинського» Т. Саяпіної [146], «Семантико-стилістичні особливості фразеологічних одиниць (на матеріалах поетичних творів М. Рильського)» А. Супрун [161], «Творчість О. Ольжича. Проблеми поетики» Л. Чернявської [177] та інші. Р. Гладкова звертає увагу на те, що К. Паустовський «найчастіше звертається до виразності, що створюється мовними засобами, безпосередньо пов'язаними з предметною семантикою» [32, с. 15].

Г. Губарева акцентує увагу на тому, що Ліна Костенко «цілком свідомо орієнтується на добір і художньо-естетичну актуалізацію кольоропозначень, що належать до народнопоетичної лексики» [43, с. 13]. Досліджуючи творчість Т. Зінківського, Л.О. Костецька з'ясувала «ту систему координат, структурних і функціональних властивостей і ознак, у якій жанр вводить текст у відповідні семіотичне і семантичне поля» [77, с. 15]. Дослідник мови Й. Бродського І.

Г. Губарева акцентує увагу на тому, що Ліна Костенко «цілком свідомо орієнтується на добір і художньо-естетичну актуалізацію кольоропозначень, що належать до народнопоетичної лексики» [43, с. 13]. Досліджуючи творчість Т. Зінківського, Л.О. Костецька з'ясувала «ту систему координат, структурних і функціональних властивостей і ознак, у якій жанр вводить текст у відповідні семіотичне і семантичне поля» [77, с. 15]. Дослідник мови Й. Бродського І.

Перцова підкреслює важливу роль емоційного тла, «який, беручи участь у створенні актуалізації експресивно-емоційних компонентів значення слів, сприяє формуванню нового, образного смислу лексичних одиниць у поетичному тексті» [120, с. 14]. В. Пустовіт акцентує на такій характеристичній властивості мови Д. Мордовця, що дозволяє читачу відчувати себе співавтором, визначати наперед логіку думки митця: «Автор вживає не лише символи, а й обереги українського народу, що були відомі здавна, тим самим застосовуючи такий композиційний прийом, як антиципація, що дозволяє створити не просто попереднє враження, а подати всю гаму почуттів щодо певної проблеми» [137, с. 16]. В. Саяпіна розкриває особливості зображення М. Коцюбинським простору через взаємодію семантики різних об'єктів – «топосів лісу, острова, міста у прозі митця, а також у реалізації в його художньому просторі мотиву дороги, яка здебільшого є метафорою життя людини як постійного розвитку, активного руху» [146, с. 16]. Аналізуючи фразеологію М. Рильського, А. Супрун доходить висновку, що творча манера поета проявляється «в індивідуальних способах стилістичного використання і контекстуального перетворення фразеологічних одиниць, які зазнають у його текстах різноманітних оказіональних трансформацій...» [161, с. 15]. Дослідник мови О. Ольжича Л. Чернявська підкреслює особливу роль емоційного темпоритму мовлення поета, що, «функціонуючи на різних рівнях поезики, поєднує компоненти структури творів, визначаючи емоційно-експресивне навантаження творів, надає виразності образно-тропеїчній системі віршів» [177, с. 17].

До спеціальних наукових джерел дослідження словесної кольористики належать праці з проблем семантики барвопозначень (У. Бер, С. Іваненко, Р. Фрумкіна) [10, 59, 174]; індивідуального сприймання й відображення кольорів відомими майстрами слова (І. Бабій, Г. Губарева, Л. Федорчук) [5, 43, 168]; психологічного сприйняття барв (А. Зайцев, М. Люшер, Л. Миронова, Я. Скотт, Р. Фрумкіна) [56, 91, 106, 151, 174]; класифікації кольоративів (Чжун Сяовен) [179]; мовних концептів кольорів (Г. Яворська) [188] і зрештою – власне думки поета-художника С. Гординського про сприймання кольорів у житті і мистецтві.

Модель дослідження індивідуального стилю мови поетичних творів С. Гординського передбачає: у першому розділі – розгорнуте теоретичне обґрунтування об'єкта і предмета дослідження через розкриття об'єктивних і суб'єктивних чинників формування індивідуальної мовної картини світу письменника, розгляд проблеми внутрішньої суперечливої єдності словесних і мистецьких ознак індивідуально-авторського стилю майстра слова і пензля. Другий розділ роботи розкриває багатство й різноманітність словника поета: тропи, відтінкові й протиставні значеннєві одиниці, новотвори та інше. У третьому розділі виявляються: мовна знаковість й символіка віршового простору поета-художника С. Гординського, функції кольороназв, якими наповнені лексико-семантичні поля його творів, а також – витоки самотності мовного вираження поетичних образів, детермінованість його стилю професійним заняттям малярським мистецтвом. У четвертому розділі

аналізуються зв'язки позамовних і мовних ознак ідіостилю письменника, словесне вираження провідних мотивів його поетичних творів.

З огляду на синкретичний характер мовообразності поета-художника (поєднання мовних і кольористичних засобів), в роботі наведені основні положення теорії лінгвістичної та мистецької природи слова, що містяться в працях М. Бахтіна, Г. Гегеля, Г. Лесинга, І. Франка [6, 29, 84, 173] та інших.

Ідіостиль письменника розглядається як сукупність мовностилістичних відмінностей, що відрізняють його мову від мови інших письменників, виявляють самобутню творчу індивідуальність, засвідчують феноменальність його мовлення на тлі вітчизняної й світової словесності.

Дослідження індивідуальної мови письменника передбачає аналітичний розгляд основних мовностилістичних компонентів його текстів, визначення на основі цього розгляду його рецептивно-медіативних (одночасного сприймання й посередництва) можливостей як суб'єкта художньо-образного поетичного мовомислення.

Індивідуальний стиль самобутнього поета-художника С. Гординського, який, за оцінкою М. Ільницького, є однією з чільних постатей в українській літературі ХХ ст. – «як «материковій», так і діаспорній» [СГ, с. 2 обкл.] – до сьогодні ще не став об'єктом системного вивчення для вітчизняних вчених-лінгвістів, але інтерес до його творчої спадщини за останні роки помітно зріс. Тому проблема вивчення поетичної мови цього автора є важливою й **актуальною**.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Дисертаційне дослідження є складовою частиною науково-дослідної роботи кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету й розкриває один з аспектів загального напрямку – „Актуальні проблеми сучасного мовознавства”.

Тему погоджено на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.173.01 в Інституті української мови НАН України (протокол № 16 від 20.04.2004).

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей індивідуального стилю поетичної спадщини С. Гординського на лексичному, семантичному, дериваційному, стилістичному та інших рівнях. Для реалізації зазначеної мети дослідження поставлено ряд основних **завдань**:

- на основі теоретичних праць відомих вітчизняних і зарубіжних мовознавців вибудувати науково-методологічну модель дослідження мови поезії С. Гординського;
- з'ясувати витoki мовних і позамовних чинників індивідуального стилю автора;
- охарактеризувати художні засоби індивідуального стилю поезії С. Гординського;
- розкрити новаторську знаково-символічну природу мовомислення поета й художника;
- проаналізувати семантику та стилістичні функції барвопозначень поезії Святослава Гординського.

Об'єктом дослідження є індивідуальна поетична мова С. Гординського.

Предметом дослідження – лексичні, граматичні та стилістичні компоненти індивідуального стилю спадщини митця.

Джерелами дослідження є поетичні твори С. Гординського в окремих збірках і публікації митця в часописах української діаспори. Всього проаналізовано понад 300 індивідуально-авторських мовних одиниць.

Методологічно-теоретичною основою є наукові положення видатних вітчизняних і зарубіжних лінгвістів, в яких сформульовано основні принципи і методи дослідження поезії, а також наведені зразки аналізу мови відомих майстрів слова (В. Виноградов, Г. Винокур, В. Григор'єв, С. Єрмоленко, Б. Ларін, О. Потебня, В. Чабаненко, Ю. Шерех та інші) [23, 25, 40, 49, 83, 131, 176, 181], а також матеріали дисертаційних досліджень останніх років, присвячених проблемам індивідуальної мови українських і зарубіжних поетів, прозаїків і драматургів (Р. Гладкова, Г. Губарева, Л. Костецька, І. Перцова, Т. Саяпіна, А.П. Супрун, Л.В. Чернявська та інші) [32, 43, 77, 120, 146, 161, 177].

Відповідно до мети й завдань дослідження застосовано такі **методи**: загальнопізнавальні – спостереження й опис, індуктивний, дедуктивний, аналізу й синтезу; лінгвістичні – структурний (зокрема дистрибутивного аналізу), семасіологічний, семіотичний, метод суцільного обстеження та інші.

Наукова новизна. Дисертація є першим в українському мовознавстві дослідженням оригінального індивідуального стилю поета-художника С. Гординського, в якому здійснено спробу системного вивчення особливостей його поетичного мовомислення, систематизовано барвопозначення синкретичного (словесно-колірного) мовлення митця й визначено його місце і роль як новатора мовно-колірного стилю в українській поезії ХХ сторіччя.

Теоретичне значення роботи. Результати дослідження є основою для теоретичних висновків та узагальнень у ділянці вивчення індивідуального стилю письменника, зокрема поета-художника; вони сприятимуть подальшому вивченню й глибшому розумінню специфіки художньо-естетичних властивостей сучасного поетичного слова, розширюватимуть наукові знання про особливості ідіостилу як однієї з основних категорій стилістики художньої літератури.

Практичне значення дослідження. Робота може бути використана при розробці й викладанні навчальних курсів і спецсеминарів з історії української літературної мови на філологічних факультетах ВНЗ, факультативних курсів для загальноосвітніх шкіл, методичних рекомендацій щодо лінгвістичного аналізу тексту індивідуального поетичного стилю; може слугувати матеріалом для написання дипломних і курсових робіт, рефератів, наукових статей тощо.

Особистий внесок здобувача. Усі результати дослідження одержані дисертантом самостійно. Праць, написаних у співавторстві з теми дисертації, немає.

Апробацію результатів дослідження здійснено у формі виступів і доповідей на: Міжнародній науково-практичній конференції «Наука і освіта 2003» (Дніпропетровськ, 2003), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Громадянське виховання молоді засобами мови та літератури» (

Полтава, 2003), щорічних науково-практичних конференціях Слов'янського державного педагогічного університету (2001 – 2006), лекційних заняттях з курсів «Стилістика української мови», «Культура і техніка мовлення», «Лінгвістичний аналіз художніх текстів», «Культура української мови».

Окремі розділи та текст дисертації загалом обговорено на засіданні кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету.

Публікації. Основний зміст роботи відображено у 12 публікаціях, 6 з яких – у фахових виданнях.

РОЗДІЛ 1

ІДЮСТИЛЬ ЯК ВИЯВ САМОБУТНОСТІ ПИСЬМЕННИКА

1.1. Ідіостиль як об'єкт лінгвістичних досліджень

Письменник зазвичай користується загальноновживаною літературною мовою, проте його індивідуальне світосприймання, філософія та психологія мовотворчості зумовлюють витворення особливого мовного світу. Майстер слова мислить «своїми», а не готовими, загальноновживаними узусними словообразами та їх лексико-граматичними зразками. Ці образи та їхні мовні форми пов'язуються саме з цим письменником як самобутньою творчою індивідуальністю. «Власне індивідуалізуючих одиниць у мові письменника може бути незначна кількість, проте індивідуальний стиль, виразність його створюється не лише ними» [ЛЭС-1, с. 604]. Мовна тканина, – як зауважує В. Чабаненко, – «оживає, динамічно розгортається й обростає додатковими семантичними відтінками, вона матеріалізується, дістає конкретний інтонаційно-емфатичний, фонічний, граматичний і стилістичний розвиток у відповідності з потребами словесної творчості індивіда» [176, с. 8]. Цей індивід до інгерентних (внутрішньо притаманних мовним одиницям) властивостей додає індивідуальні відтінки й значеннєво-інтонаційні барви, які під час безпосереднього сприймання мови автора, в контекстах його творів уповні виявляють адгерентні якості.

«Індивідуальний стиль (ідіолект) є сукупністю мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію та вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших; своєрідність мови окремого індивіда» [ЕУМ, с. 603]. Цей термін насамперед стосується стилю певного відомого майстра слова й залежить від його творчої індивідуальності, світогляду, особливостей світосприймання та світовідчуття, ставлення до явищ навколишньої дійсності та їх естетичної оцінки.

Самобутність індивідуального стилю письменника зумовлюється співвідношенням загальних та індивідуальних мовних ознак, тими функціями, які виконують загальномовні засоби в системі індивідуальної манери автора. Індивідуальному стилю притаманна *системність*, яка детермінується зв'язком мови й мислення письменника, способами витворення та змістом його мовної картини світу, в якій поєднано об'єктивне й суб'єктивне, загальне та індивідуальне, множинне й одиничне. «Індивідуальний стиль, – зауважує Л. Мацько, – це така системність виразових засобів мови окремого письменника, діяча культури чи іншого індивіда, яка вирізняє, виділяє його мову серед інших мовців» [101, с. 164].

Дослідження індивідуального стилю автора має завдання виявити не лише формальні відмінності манери письма, а й проникнути у внутрішню архітектуру твору, з'ясувати філософію й логіку мовообразності творів з огляду як на лінгвальні, так і екстралінгвальні ознаки мови письменника, з'ясування змістової сутності його індивідуальної мовної картини світу, дійти розуміння ядра, квінтесенції його як мовної особистості.

Про індивідуальний стиль мови писали й пишуть дотепер різні автори – вчені, письменники, критики, журналісти, кожен з яких додає своє бачення і розуміння проблеми. Ще в античні часи, формуючи теоретичні засади елоквенції (красномовства), вчені звернули увагу на особливості мови різних ораторів – «рубаність» Лісія; «надутість» Ісократу; «напруженість» Демосфена; «ясність», «добрість» або «холодність» Арістотеля [100, с. 4].

Науковий досвід багатьох поколінь вчених випрацював шляхи та методичні підходи до вивчення індивідуального стилю письменника. Такі дослідження здійснюються в двох аспектах: історії української літературної мови (внесок письменника в літературну мову) й мови художньої літератури (інтерпретація естетичної функції мови). Мовознавчі дослідження індивідуального стилю письменників активізувалися в 40-50-х рр. ХХ ст., коли з'явилися праці про творчість Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини та інших. У 60-70-х рр. ХХ ст. до арсеналу методів дослідження було введено точні, статистичні методи визначення диференційованих ознак як функціональних стилів мови, так і стилів індивідуальних. Пізніше, у 80-90-х рр. інтерес мовознавців проникає в естетичну сферу художнього слова, у механізми створення індивідуальної мовної картини світу письменника. Мову і стиль «Вершників» Ю. Яновського (1955) та ідіолект творів О. Довженка (1950) досліджував І.К. Білодід, лексичну синонімію поетичної мови М. Рильського (1965) – Г.М. Колесник, мовний світ Олеса Гончара (1991) – Н. Сологуб, значний внесок у цій ділянці зробила С. Єрмоленко. Сьогодні шляхи і способи сучасних мовознавчих досліджень індивідуального стилю розроблялися також на основі аналітичних праць Г. Винокура, В. Григор'єва, Б. Ларіна, Ю.Шереха [25, 40, 83, 183] та інших.

Даючи визначення індивідуального стилю, автори по-різному акцентували на тих чи інших його ознаках. І. Франко наголошував на присутності у стилі автора *характерних мовних рис*. Цю думку продовжують і розвивають сучасні науковці. «...Кожний письменник, – як зауважує С. Єрмоленко, – особливо талановитий, виробляє собі свою окрему мову, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, свої улюблені слова. Письменник, у якого нема своєї індивідуально забарвленої мови, – слабкий письменник, він пише безбарвно, мляво і не може числити на довшу, тривку популярність» [51, с. 305]. Вчений також наголошує на *специфічності мовомислення* автора: «Вислів «письменник вибирає мовні засоби» досить умовний, оскільки майстер слова не вибирає, а мислить саме такими, а не іншими мовними структурами, викликаючи в уяві індивідуальні художні образи [51, с. 305]. І. Білодід звертав увагу на *особливості організації мови*. «Стиль – це засіб використання (вибір) мовних засобів у відповідних висловленнях як у залежності від конкретного призначення, форми та ролі цих засобів, так і в залежності від індивідуальної орієнтації... Стиль – це індивідуалізована організація висловлення» [14, с. 21]. Сучасні лінгвістичні словники здебільшого ототожнюють поняття «ідіостиль» й «ідіолект»: «Ідіостиль – індивідуальний стиль, у якому виразні марковані засоби мови

утворюють певну систему; ідіолект – мовна практика окремого носія мови; сукупність формальних і стилістичних ознак, що вирізняють індивідуальну мову» [ЛЭС-1, с. 432]. З огляду на специфічну особливість стилю поета-художника як мовної особистості, образне мислення якого гіпотетично детерміновано поетико-малярською діяльністю, спробуємо узагальнити відомі дефініції поняття «індивідуальний стиль», скоригувавши це визначення з урахуванням зазначеної специфіки.

Ідіостиль поета-художника мотивується цілим комплексом чинників, детермінованих багатством і різноманітністю його духовного світу, інтелектом, естетичними (зокрема малярськими) уподобаннями, світоглядом, темпераментом, органічним зв'язком із традиціями, фольклором, мистецькою творчістю, критичним ставленням до стилів вітчизняних і зарубіжних майстрів слова й пензля минулого й сучасності та іншим. Цей стиль характеризується насамперед якістю загальноприйнятих мовних засобів художньої образності – новотворів, метафор, епітетів, порівнянь, метонімії, синекдох, синонімів, антонімів та іншими, які неодмінно мають прямий або опосередкований перегук зі сферою мистецьких значень і понять. Індивідуальний стиль письменника-митця – це фактично мовостиль, який є іманентним щодо присутніх властивостей його внутрішньої природи, його духовного єства як творчого індивіда. Специфіка словотворчої поетичної діяльності зумовлює особливу роль автора (як поета і художника) в творчому процесі: він є медіатором між реальною дійсністю й тими перцептивними, рецептивними, апперцептивними, медитативними та іншими синкретичними (мовно-колірними) словообразами, породженими ним як митцем.

Мова письменника як майстра слова не може бути ніякою іншою, як рецептивно-медіативною з погляду, що поет – це людина з чутливим серцем і щедрим талантом і здатністю творення метаморфоз: події та явища життя під його пером трансформуються в мовообрази, які є артефактами, утвореними внаслідок використання слів у таких сполученнях, які дають можливість посилити семантику висловів додатковими емоційно-експресивними та оцінними відтінками.

Отже, індивідуальний стиль поета-художника – це сукупність ознак маркованих засобів мови, що характеризується особливою системною організацією індивідуалізованого мовлення, детермінованого зображувальним образним мисленням, що вирізняє його серед інших мовців. Це підтверджує слушність загальновідомого вислову Бюффона щодо природи індивідуального стилю: «Стиль – це сама людина».

1.2. Об'єктивні та суб'єктивні чинники формування індивідуальної мовно-поетичної картини світу майстра слова

Термін «мовна картина світу» є одним із базових у термінологічній системі дослідження індивідуальної мови письменника. Поняття картини світу – фундаментальне поняття, що відображає взаємини людини з її оточенням; разом із тим – це, за визначенням Л. Струганець, «вироблене багатомісним досвідом народу і реалізоване засобами мовних номінацій зображення усього

існуючого як цілісного і багатоаспектного світу» [СТКМ, с. 37]. Поняття картини світу співвідноситься з поняттям «тезаурус», що тлумачиться в широкому сенсі як «словник, що відбиває словесний склад певної мови в повному обсязі» (Д. Розенталь, М. Теленкова) [ССЛТ, с. 355]. У вузькому сенсі – це і є «мовною картиною світу особистості» (Л. Струганець) [СТКМ, с. 68].

Кожний народ (нація) має свій власний словник (тезаурус), за допомогою якого по-своєму сприймає світ. Цікавим у цьому відношенні є зауваження Г. Колшанського про те, що світ, у якому перебувають особи, які говорять різними мовами, є суть різні світи [72, с. 56]. Лише через свою національну мову народ спроможний скласти власне уявлення про світ і створити свою картину світу. Поет як представник народу має рідномовну, а не будь-яку іншу картину світу. Мова народу реалізується у мовленні індивіда як одного з найкращих його репрезентаторів. Цей індивід, безумовно, є частиною народу, однак він має своє особистісне світосприймання й відповідне мовомислення, тому при всій взаємопов'язаності, взаємозумовленості понять загальної та індивідуальної мовних картин світу, вони є різними поняттями. У певному сенсі індивідуальна картина світу – це частина загальної, але це не зовсім так. Різні індивіди як носії етнічної свідомості нерівномірно відображають її у власному мовленні. Ступінь такого відображення залежить від рівня національної свідомості, світогляду, обізнаності цього індивіда із системою вартостей народу, що складалася упродовж його історичного розвитку.

Індивідуальна мовна картина світу – це особистісне розуміння дійсності, світосприйняття і світобачення людини крізь призму рідної мови як загального тезауруса. Оптимальну модель індивідуальної картини світу пропонує Л.

Лисиченко: «...для мовної картини світу важливі три явища, тісно пов'язані між собою: людина – світ – мова...» [87, с. 38]. Важливим є те, що слово «людина» поставлено на перше місце, бо структурна модель (композиція) цієї картини визначається насамперед особистісними, як уже зазначалося, світоглядно-ментальними чинниками письменника як індивідуума.

С. Єрмоленко акцентує увагу на структурному характері цього поняття: «Мовна картина світу – членування предметного і поняттєвого світу засобами мови – словниковими, граматичними одиницями. У мовній картині світу відбиваються особливості сприймання мовцями навколишньої дійсності. Розрізняють національну, соціальну, індивідуальну мовну картину світу, кожна з яких залежить від культурно-історичних умов життя суспільства, соціуму, від індивідуального лінгвопсихологічного досвіду» [КТС, с. 93]. У процесі сприймання дійсності творчий індивід виступає реципієнтом (суб'єктом) «особливого» сприймання всього, що його оточує (об'єкт). Отже, перцепт (те, що сприйнято), набуваючи мовної форми, стає матеріалом для формування мовно-поетичної картини світу творця. Природа цього «будівельного матеріалу» має складний і суперечливий характер, бо містить у собі як елемент об'єктивного, так і суб'єктивного; в різні часи й за різних обставин акти сприймання можуть змінювати пропорції першого й іншого.

Мовнопоетична картина світу письменника формується упродовж усього життя, являючи собою конгломерат об'єктивно-суб'єктивних суперечливих і водночас цілісних компонентів. Така конгломеративність складників є істотною ознакою мовної картини світу творчого індивіда загалом, однак, маса компонентів має осердя, ядро, яке містить сплав ідейно-світоглядних, психоментальних, інтелектуальних і етнонаціональних складників. Цілісність мовної картини світу письменника зумовлена нерозривністю й системністю його світогляду, сформованого під впливом попередників і сучасників свого власного погляду на світ, системою його естетичної оцінки, випрацьованими формами словесного вираження цього світу.

Мовна картина світу письменника, як і будь-яка інша картина, має композиційний центр, який складається, як було зазначено, з основоположних, базових понять світоглядної системи творчого індивіда та додаткових периферійних складників загальної композиції. Центр і периферія співвідносяться як головне, константне, незмінне і додаткове, супутнє, мінливе. Як у будь-якій картині, в ній є елементи, що визначають рух і ритм, тон і кольорит. Одні здебільшого апелюють до синтаксичних особливостей стилю, інші – до інтонаційного забарвлення мовлення. Свідомість творця постійно диференціює елементи периферії, відбираючи та приєднуючи прийнятне до центру.

Продовжуючи аналогію з картиною як витвором образотворчого мистецтва, зауважимо, що в кожного митця є певні ідейні, естетичні, етнокультурні та інші пріоритети, що за будь-яких умов неодмінно знаходять вияв у творчості. Лексичні, граматичні, фонетичні, стилістичні та інші мовні засоби – це той зображувальний матеріал, за допомогою якого твориться мовна картина світу письменника. Митець-професіонал – цілковитий господар на просторі цієї картини: індивідуальний словник творчого індивіда завжди відкритий для поповнення, арсенал слів безперервно піддається ревізії, переглядається, осмислюється й переосмислюється.

Письменник не може не врахувати те, з що окрім його особистої мовної картини світу, існують інші, відмінні від його, уявлення про світ. Водночас майстер слова розуміє, що умовою існування його мовної картини є наявність інших подібних картин, тому світовий літературний процес – це панорама їх взаємодії та взаємозбагачення.

Ж. Соколовська, досліджуючи мовну картину світу через ієрархію сем, зауважує, що смисловий каркас цієї картини (центр) побудований «за двома параметрами: гносеологічним – категорії пізнання... і онтологічним – сфери буття...» [154, с. 87]. Перші параметри спричинено здебільшого суб'єктивними, а другі – об'єктивними чинниками формування індивідуальної картини світу. До пізнавальних категорій (те, на що спрямовує увагу людина) Ж. Соколовська відносить: буття, простір, час, рух, окремість, якість, кількість, відношення; а до категорій буття, що справляє вплив на індивіда, – природу, людину, суспільство [154, с. 87]. Письменник до першого ряду додає мову, літературу та суміжні види художньої творчості. Так само до другого ряду категорій слід додати те ж саме, бо вивчаючи мову, літературні твори інших

авторів, письменник неодмінно підпадає під їх уплив.

Завдання ж дослідника мовнопоетичної картини світу письменника полягає насамперед у визначенні на основі вивчення його творів центру цієї картини. Мовна картина світу українських поетів з успіхом досліджується вітчизняними лінгвістами. Зокрема вчені сходяться в тому, що центральним поняттям індивідуальної картини світу Т. Шевченка є поняття «воля», І. Франка – «правда», Лесі Українки – «стійкість», О. Ольжича – «слава», Яра Славутича – «Україна» [155, с. 7]. До цих значенневих концептів сходяться всі нитки як певних семантичних полів, так і окремих конструкцій і лексем їх художніх текстів; цим словам підпорядковуються фактично всі інші мовно-поетичні засоби.

Індивідуальна мовна картина світу письменника є фактичним віддзеркаленням різнобічного інтелектуального, морально-етичного, естетичного, чуттєвого та іншого внутрішнього світу творця як суб'єкта, вираженого в слові, який постійно коригується об'єктивною реальністю життя

1.3. Дихотомія лінгвальної та мистецької природи індивідуально-авторської мови поета

З огляду на особливість творчої вдачі С. Гординського, в якій знайшли рівнозначне поєднання поезія й малярство, виникає необхідність підведення відповідної теоретичної бази під фактичне існування специфічного словесно-малярського доробку митця, що є специфічною ознакою його індивідуально-авторського стилю.

У лінгвістичній науці не існує терміну «дихотомія», але ж характерні особливості досліджуваного матеріалу дозволяють скористатися ним на позначення подвійної (дихотомної) природи творчості цього відомого українського майстра слова і пензля.

Дефініції поняття «дихотомія» мають неоднозначний, а часом і суперечливий характер навіть у системі понять однієї галузі знань. У «Краткой философской энциклопедии» зазначено, що в логіці це поняття вказує на поділ предмета вивчення або явища на два ряди [КФЭ, с. 139], а «Словник іншомовних слів» (за ред. О. Мельничука) пояснює: «У логіці – поділ обсягу поняття на два підвиди, що суперечать одне одному (поняття А поділяють на поняття Б і не-Б)» [СІС, с. 218]. Психологи вважають, що «дихотомія» – це «розділення або класифікація матеріалу на дві, не обов'язково рівних, частини» [БТПС, I, с. 251]. Тому цей термін може застосовуватись у мовознавчому дослідженні на тій ділянці, де розглядається, на перший погляд, суперечливе поєднання словесної й зображувальної образності.

Вчені, письменники, критики й митці різних часів замислювалися над природою слова, його виражальними можливостями, і над тим, якою мірою вони збігаються чи не збігаються з можливостями образотворчих мистецтв (поезії, живопису, музики, театру, скульптури тощо). Наукові та критичні розробки цієї проблеми у працях М. Бахтіна, Г. Гегеля, Й. Гейзінґи, Г. Лесінґа, Є. Маланюка, О. Потебні, І. Фізера [6, 29, 40, 84, 95, 130, 169] та інші допомагають нам з різних боків розглянути цю проблему.

Кожний видатний поет є, поза сумнівом, яскравою мовною індивідуальністю, однак вимогливий читач прагне відчутти в мові свого улюбленця не тільки особистісне, а й оригінальне. Г. Гегель з цього приводу зауважував, що треба чітко розрізнити «голу манеру» й «оригінальність». Манера, писав вчений, стосується лише особистих і тому випадкових особливостей творця, оскільки вони виявляються в процесі створення художнього твору і «виступають у самому предметі та його ідеальному зображенні» [29, с. 159]. Оригінальність же, на думку мислителя, полягає не тільки в додержанні законів стилю, а й у суб'єктивному натхненні, «коли художник не віддається голій манері, а вибирає в собі й для себе розумний матеріал і, керуючись своїм внутрішнім чуттям, своєю художньою суб'єктивністю, формує його у згоді з сутністю і поняттям... й у відповідності до всезагальних понять ідеалу» [29, с. 159]. Справжня оригінальність як творця, так і твору, полягає в *одухотворенні* істинного в самому змісті.

Яскравих індивідуальностей у світовій і вітчизняній літературі досить багато, але по-справжньому оригінальних майстрів слова – мало. Оригінальність змісту й словесного вираження – це те, що передусім привертає увагу поціновувачів літератури. С. Моем писав: «Найцікавіше в мистецтві – *особистість художника*, і якщо вона є оригінальною, то я готовий вибачити йому тисячі помилок» [ЭМ, II, с. 41]. Виходячи з цього стає зрозумілим, що критерій оригінальності є однаково важливим як для оцінки словесного (поезії), так і мистецького (малярства) витвору.

У трактаті «Лаокоон» Г. Лесинг наводить ряд переконливих аргументів, що дозволяють схилитися до думки про дійсну *схожість поезії й малярства*. Свої міркування й докази вчений поділив на три розділи: 1) обидва мистецтва мають схожий вплив на емоції й почуття людини; 2) загальні правила краси, що можна застосувати до багатьох речей: і до дій, і до думок, і до форм; 3) поезія і живопис у різних випадках по-різному взаємно доповнюють одне одного [84, с. 171].

Зрозуміло, Лесинг не претендує на першість у формулюванні проблеми, до нього такі порівняння робилися ще за античних часів. Одним із аргументів на користь справедливості думки про схожість словесності та образотворчості в німецького філософа й драматурга є відомий афоризм Арістотеля: «Живопис – це німа поезія, а поезія – промовистий живопис» [84, с. 172]. При цьому Лесинг пояснює, що під живописом він має на увазі не тільки малярство як вид, а також усі образотворчі мистецтва, до яких належить і поезія. Вчений спирався не так на художню образність обох мистецтв (це самоочевидно), як на те, що і в одному, і в іншому – дія відбувається у часі [84, с. 173]. Тобто, реципієнт процесу сприймання поезії чи малярства відчуває образність у розвитку. Зауваження щодо незначних розбіжностей природи поезії та мистецтва німецький просвітник будує на несхожості станів, у яких перебувають образи: «Художник, – пише вчений, – шукає ідеальну красу, яка в зображенні несумісна зі станом афекту. Звідси вимога спокою, спокійної величі в поставі та виразі обличчя дійових осіб» [84, с. 298]. Закономірно, що пластичним мистецтвам притаманна зовнішня статика, а словесним – рух. Ці

властивості, на думку Лесинга, не можна змішувати. Водночас мислитель не заперечує, що майстер слова теж прагне ідеальної краси, але його ідеал вимагає іншого втілення – не через спокій і велич, а через протилежність – рух предметів і явищ, бо «поет змальовує дії, а не тіла; а дії вийдуть тим досконаліші, чим більше вони матимуть спонук, і чим ті спонуки будуть суперечливіші» [84, с. 298]. Так само вияв індивідуального вираження: в малярстві – через гармонію кольорів, що перебувають нерухомо на полотні, а в поезії – за допомогою граматичної категорії часу.

Порівнюючи зображувальні можливості живопису й поезії, Лесинг вводить поняття «тіла» (людські постаті та об'єкти предметного світу) і «рухи» (тяглість подій у часі). Живопис, вважав вчений, змальовує тіла й опосередковано – за допомогою тіл – рухи. Поезія зображує рухи й опосередковано, за допомогою рухів – тіла. Ряд рухів, спрямованих до однієї мети, зветься «дією» [84, с. 298]. Взаємозв'язок словесного й зображувального мистецтва німецький мислитель пояснював так: рухи й дії, що здебільшого характерні для поезії, відбуваються в просторі, зображення якого притаманне живопису. Ланкою, яка зв'язує ці мистецтва, є простір. Сприймання як живопису, так і поезії відбувається у часі. «Поет може поступово змальовувати те, що я можу поступово побачити на картині художника, отже, *колективні дії* (виділено Г.Л.) – спільна царина і поезії, і живопису» [84, с. 299].

Через півтори сотні років І. Франко, підтверджуючи в принципі справедливості Лесингових міркувань, вносить суттєву поправку щодо того, які органи чуття людини беруть участь у сприйманні поетичних і малярських творів. І. Франко більш чітко й категорично визначає характер і спрямування поезії й малярства в перцептивному процесі: «Малярство апелює тільки до зору й тільки посередньо... Поезія апелює рівночасно до зору й до слуху» [173, с. 22]. Підкреслюючи універсальність можливостей впливу слів, Каменярь стверджує їх унікальну здатність поєднувати в собі дві суперечливі категорії простору й часу. До того ж «поет може в кожній хвилі з домени зорового зміслу перескочити в домену всякого іншого зміслу, – писав І. Франко, – а маляр прив'язаний тільки до цього одного» [173, с. 22]. Коригуючи міркування Лесинга, він зазначав, що не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого – в категорії часу, а те, що «техніка одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним зміслом зору, коли тим часом інша дає можливість апелювати до всіх зміслів» [173, с. 22].

Сформульовані Лесингом положення про «колективні дії», притаманні як словесності, так і мистецтву, отримали своє логічне продовження в створенні терміна «поетичний живопис» [84, с. 298]. Однак у спільній царині «колективних дій» і «поетичного живопису» поети й художники не можуть вдаватися до однакових засобів: поєднати докупи окремі частини в поезії важче, ніж у живопису. «Художники, – як зауважує вчений, – дбають більше не про деталі, а про ціле» [84, с. 300], а деталь поетичного твору може справляти значний вплив. Вона, як відомо, і в словесному, й у зображувальному мистецтві перебуває в прямій залежності від індивідуального сприймання та мислення творця. Цікавим також є зауваження

Лесинга щодо природи поезії та живопису: вчений стверджував, що живопис користується *природними*, а поезія – *довільними* (виділено нами – В.П.) знаками, але ця знаковість не розділяє зазначені галузі творчості, а навпаки – поєднує. Причини такого зближення коріняться в потенційних виражальних можливостях слова. Тому поезія не тільки не позбавлена природних знаків, але й має спосіб надавати своїм довільним знакам вартості й сили природних знаків [84, с. 304].

І.Франко конкретизує це положення німецького вченого, припускаючи, що природні знаки художник реалізує через конкретну лінію й колір, а поет «викликає лише спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змісту, поет – до уяви» [173, с. 22], в якій може викликати тільки уявний образ лінії у спосіб, властивий мистецтву словесності. «Поет малює природу – оживлюючи її, малює лінії при допомозі рухових образів» [173, с. 22].

Важливими в цьому контексті є думки О. Потебні щодо особливостей сприймання кольорів і слів: «Кольори, як би потворно вони не були поєднані, не викликають того невдоволення, яке викликають дисонанси, про які ми говоримо, що вони «деруть вуха», або «терзають слух» У всіх зорових враженнях, – вважає вчений, – окрім сліпучого блиску, ми не бачимо нічого дисгармонійного, на відміну від впливу кострубатого й невдалого мовлення» [131, с. 55]. Для переконливого й наочного роз'яснення, що виражає зовнішня, а що внутрішня форми слова, О. Потебня вдається до аналогії з мистецьким твором: мармурова статуя – *зовнішня форма*; жінка з мечем і вагами – *внутрішня форма*; правосуддя є змістом цієї скульптури [130, с. 124]. Виявляється, робить висновок вчений, що в творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення – до чуттєвого образу або поняття. «Замість «зміст» художнього твору можна вжити більш прийнятне – «ідея» [130, с. 125].

Важливу роль у процесі сприймання слова, на думку О. Потебні, відіграє аперцепція як співучасть читача у творенні образів через інтерпретацію контекстуальних значень мовних одиниць. Можливість аперцепції відкривається через диспропорцію між значенням і уявленням. «Вже при самому виникненні слова, – акцентує вчений, – між його значенням і уявленням, тобто способом, яким позначено це значення, існує нерівність: у значенні завжди міститься більше, ніж в уявленні. Слово слугує лише опорою для думки» [132, с. 128]. А звідси – значеннєвий потенціал, не вичерпаний читачем, є тим простором, в якому може відбуватися аперцепція. Тобто, уявлення, що фіксує певне значення, фактично прагне обмежитися у формі, залишаючи простір для інших уявлень.

Індивідуально-авторське слововживання стимулює аперцепцію тим, що змушує читача скласти своє власне розуміння значень (на основі попереднього досвіду), погоджуючись або не погоджуючись з автором; інакше кажучи, – стати активним реципієнтом перцепції, яка притаманна як сфері словесності, так і живопису.

Відомий дослідник наукової спадщини О. Потебні І. Фізер зосереджує увагу на положенні про індивідуальну спонуку лінгвістичних і поетичних форм, «засобами якої нація стверджує вагомість її думок і почуттів» [169,

с. 33]. Щодо окремого акту сприймання це можна розуміти як здатність словесних і мистецьких засобів апелювати до індивідуальної свідомості реципієнта, «запрошуючи» його до аперцепції. Вказуючи на паралелі між словесністю та мистецтвом, І. Фізер зауважує, що постійна аналогія «слово – твір» відіграє у працях О. Потебні важливу методологічну роль, і що «мова в своєму обсязі й кожне слово поокремо, відповідають мистецтву не тільки за елементами своєї структури, але й за способом зчеплення. Мистецтво така ж діяльність, як і мова, лише свідоміша – на відміну від останньої» [169, с. 35]. При всій схожості мови й мистецтва слово, з погляду О. Потебні, не виступає в поетичній функції, а слугує лише засобом створення поезії. Слідом за М. Бахтіним, І. Фізер зауважує позицію О. Потебні щодо діалектичного характеру словесно-поетичного витвору: «Твір радше здійснюється, ніж існує... В поезії образ незрушний, а значення змінне, визначуване лише в кожному окремому випадку, а в ряді випадків – безмежне» [169, с. 40].

Однією з аксіом естетичної науки щодо твору мистецтва є взаємоузгодженість і гармонійна єдність форми та змісту. Ґрунтовні дослідження особливостей їх функціонування в художньому творі дозволили М. Бахтіну довести, що «форма і зміст єдині в слові як соціальному явищі, соціальному в усіх сферах його життя, в усіх його моментах – від звукового образу до абстрагованих шарів...» [6, с. 72].

Безумовно, мова як за походженням, так і за умовами функціонування, – явище соціальне, однак у авторському творі будь-яке слово (навіть найдавнішого походження) переосмислюється, зважується письменником і у відповідному контексті неодмінно набуває рис *індивідуального*, бо в слові акумулюється авторське мовомислення, його естетика й філософія, тому й досягається гармонія поєднання форми і змісту. Так само від маляра, від його індивідуального професійного чуття залежить, чи зможе він досягти гармонії між композицією, тоном, кольором, ритмом, лінією, плямою – з одного боку, і змістовим наповненням, ідеєю – з іншого.

М. Бахтіну належить введення терміна на позначення індивідуальної мови письменника – «своя мова» [6, с. 98]. Вчений був переконаний, що будь-який справжній майстер словесності здатний цілком реалізувати творчий потенціал у власній мові. Така мова, як вважав російський філолог, є єдиним і нероздільним засобом для вираження задуму; кожне слово «своєї» мови поет використовує за його прямим призначенням [6, с. 99]. Таку ж мову має справжній живописець, який кожному колірну плямочку кладе на призначене їй місце задля досягнення загальної кольористичної гармонії на полотні.

Вчений просто, образно й доступно пояснює природу індивідуальної («своєї») мови письменника, беручи за основу ідею нерозривної єдності мови і мовця: «Поет не може протиставити свою поетичну свідомість, свої замисли тій мові, якою він користується, бо він увесь у ній, і тому не може зробити її в межах стилю об'єктом свідомості, рефлексії, відношення» [6, с. 99]. Окрім цього, М. Бахтін робить важливе зауваження, що однаково стосується як живопису, так і мови поета про діалектичний, змінний характер «своєї мови»: «...існують мови епох, періодів і днів; ...у кожний момент свого історичного

існування мова всуціль розбіжна» [6, с. 104]; у плині часу змінюється поет і разом із ним – його мова, залишаючись при цьому «своєю» мовою. Точно й конкретно вчений інтерпретує думку про те, що індивідуальна мова виражає змістове багатство особистості мовця: «Усі слова пахнуть професією, жанром, напрямком, поколінням, віком, днем і часом, кожне слово пахне контекстом і контекстами, в яких воно жило своїм соціально напруженим життям...» [6, с. 106]. Можна навести багато прикладів, коли твори про мистецтво не потребують професіоналізмів, бо їх контексти самі по собі здатні забарвлювати загальноживані слова кольоритом живопису («Невідомий шедевр» О. Бальзака, «Похорон бідняка» Ж. Валлеса, «Церква єзуїтів у Г.» Е.-Т. А. Гофмана, «Іона, або художник за роботою» А. Камю, «Овальний портрет» Е. По, «Портрет» А. Труайя, «Шьєн Кайу» Шанфлері, «Художник» Т. Шевченка та інші).

Роздуми М. Бахтіна про «свою» мову поета внутрішньо перегукуються з думками Є. Маланюка про особливу, лише одному йому зрозумілу мову – мову «таємничих образів»... [95, с. 31], яка під час зародження творчої думки за своєю природою схожа в усіх митців. Але в момент творення як поет, так і художник, шукає і знаходить для цієї «таємничої мови» відповідну форму, створюючи її притаманними кожному мистецтву засобами. Реалізація задуму в індивідуальній формі дається нелегко: «Сила косності фарби (матеріалу) в малярстві опановується приблизно рівнозначною їй за абсолютною величиною силою енергії малювання» [95, с. 30]; у словесно-поетичній творчості – експресивністю мовлення.

У підсумку зазначаємо, що словесні та мистецькі засоби відповідних творів не тільки власне індивідуальні, а й здатні апелювати до індивідуальності читача (глядача). Мова й мистецтво мають багато спільного, й різницю між ними складають незначні відмінності: мова користується довільними знаками, живопис – природними, але поетичне слово спроможне надавати своїм довільним знакам значної вартості й сили природних знаків. Слово зображує дії, частково – простір; живопис зображує простір, частково – дії; єднає їх – «поетичний живопис» (Лесинг). Зовнішня і внутрішня форма та зміст (ідея) притаманні як словесності, так і живопису. Єдність форми і змісту – аксіома словесної й малярської творчості; поет і художник первісно завжди мають «свою» мову, яку зрештою «перекладають» за допомогою відповідних (словесних або колірних) засобів на загальнозрозумілу мову.

Однією з найважливіших властивостей індивідуальної мови поета і художника є те, що вона виявляє весь комплекс виражальних можливостей, серед яких – прийом мовного імпринтинга як мистецької фіксації в слові певного явища дійсності у сполученні з художньо-образною інтенцією як витвором власної авторської уяви й фантазії.

Отже, творча дихотомія поезії та малярства не є суперечливим і опозиційним поділом на два начала; ця подвійність зумовлена особливостями сприймання індивідуальних образів і форм авторів словесних і живописних творів як особистостей.

Висновки до розділу 1

Аналіз наведеного обґрунтування фундаментальних положень та базових визначальних понять, пов'язаних з мовою письменника, як словесний масив загалом у процесі роботи диференціюється на загальноновживану та індивідуально-авторську, оскільки характер ідіолекта залежить не тільки від особливостей другої, а й від співвідношення та взаємодії елементів загальної та авторської мов;

– індивідуальна мовна картина світу як вияв авторського світосприймання, усвідомлення принципів усталеного світопорядку й виражена за допомогою рідної мови, зумовлюється як об'єктивними (зовнішні впливи), так і суб'єктивними (внутрішній духовний світ) чинниками;

– мовна картина світу письменника подібна до символічної картини художника, яка має композиційний і смисловий центр, а також додаткові периферійні елементи, що перебувають у взаємодії із центром, постійно перетворюються й видозмінюються;

– Арістотель, Г.Лесинг, О. Потебня, І. Франко та інші мислителі переконливо довели внутрішню глибинну схожість слова й зображення, мови й малярства; дихотомія цих двох сфер творчості не є суперечливою, саме вона значною мірою сприяє виявленню найістотніших властивостей ідіостилю, специфічних виражальних можливостей як поета, так і художника.

РОЗДІЛ 2

ЛЕКСИЧНІ СКЛАДНИКИ ІДІОСТИЛЮ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

2.1. Лексичні засоби поезики

2.1.1. *Метафора як основний / неосновний компонент мовно-поетичного мислення автора*

Вивчення функціональної ролі поетичної метафори як показника ідіостилю письменника належить до дискусійних питань сучасної лінгвістики. У методології дослідження індивідуальних стилів письменників у кінці ХХ-го сторіччя відбулися докорінні зміни: центр лінгвістичного пошуку змістився зі структурно-описових характеристик мовної системи в антропоорієнтовані. Сьогодні здебільшого акцентується на вивченні метафори як феномену індивідуального образного мовомислення; науковці шукають джерела їх утворення в особливостях людської психіки й мислення, світосприймання, творчої діяльності. Мовноестетична вартість перенесень за подібністю зумовлюється винятковою самотутністю образного мислення його творця. Оскільки йдеться про поетичну метафору, варто зауважити, що імпліцитна аналогія «нового з наявним», «дальшого з ближнім», менш «відомого з відомішим» [РУС, с. 307] також є поетичною з усіма символіко-естетичними ознаками, притаманними поезії загалом.

Найвиразніші індивідуально-авторські метафори зі збірки творів С. Гординського «Колір і ритми» поділено на групи: 1. Характер дії. 2. Естетичні переживання. 3. Природа та предметний світ.

Характер дії. У цій групі метафор перенесення відбувається передусім за допомогою дієслів дійсного способу в першій та третій особах, наприклад: а) у першій особі: *Я мав свої ясні хвилини, / Також палав, також тремтів (137)**; дієсловами минулого часу *мав, палав, тремтів* автор

Тут і далі у круглих дужках – номер сторінки основного джерела – Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час. 1997. – 500 с.

змальовує згадку про афекти, що супроводжують творчий процес; прикметник *ясні* на означення чогось видимого («ясні зорі», «ясне сонечко») сполучено із семантично неузгодженою з ним назвою часового відрізка – *хвилини*, що створює виразний метафоричний ефект; *Пророцькі Пітії... / В чаду натхненному віщуєм, / Кордони валим, конструюєм / Нові держави (151)*; для вираження узгодженої колективної дії (емігрантське братство) поет вдається до метафоричних порівнянь на основі перебільшення; топографічний термін *кордон* у сполученні із розмовним дієсловом дійсного способу, першої особи множини *валим* творить експресивну метафору;

б) у третій особі: *Плями бензина в калюжах. Колони піхоти / Полозом довгим проходять на значену путь / Це гуркотить так історія (197)*; вишукана й лаконічна метафора будується на прихованому порівнянні гуркоту військової техніки, вираженого дієсловом дійсного способу теперішнього часу *гуркотить*, із загальною назвою *історія*; *І спогади, розвіяні мов дим, / До*

тебе знов із забуття **прилинуть**, / ...**Брестимуть** за тобою безупину (133); метафора як оживлення дає ефект стилістичної виразності й самобутності образного мислення автора завдяки авторському маніпулюванню семантичними одиницями: *спогади* (нематеріальній речі) **прилинуть** («пригорнуться») і **брестимуть** («ітимуть слідом»); *І далечінь пливе над сіриною нив* (139); збірне поняття на означення простору *далечінь*, за волею автора рухається, мов хмара (що також є перенесенням за суміжністю понять: у прямому сенсі плавають по воді); дієслова дійсного способу у складі наведених метафоричних конструкцій мають спільну рису – за авторським задумом вони є стилістичним засобом оживлення неживих предметів і явищ.

Ретельно добираючи мовні засоби, С. Гординський створює метафорику своїх поезій як особливий світ самобутніх візій, мрій, уявлень, чим і відрізняється від інших авторів: **Танки в колонах армій / Клацнуть зубами заліз**, / *І місто впаде Верхарном / Під шприхи іржавих коліс* («Момент») (39). У ряді узгоджених і об'єднаних темою та сюжетом лексем: *армій, колонах, танки, заліз, коліс, місто, впаде* знаходимо чужорідне за значенням словосполучення *клацнуть зубами*. Пряме значення слова «зуби» зазвичай відносять до живих істот (зуби людей, тварин, звірів), однак автор несподівано сполучає його зі словом «заліз» (контекстуально – «танки»), і тоді метафора мотивує асоціативний образ «зубастих» танків, під колеса яких може впасти духовний набуток Європи (*Верхарн*). Перенесення за способом дії відбувається через заміну неживого живим за подібністю: «гуркотіти залізними колесами» – «клацати зубами» (хижака). Ядром цієї метафори є суперечливе поєднання значень лексем «зуби» і «залізо».

Естетичні переживання:

а) конструкції з використанням лексики у функції зображення: *Як кінчається заходом день, / На кольори змінюються речі* (29). У цій конструкції найвиразніше виявляється авторський спосіб сприймання реальної дійсності: він дивиться на речі не як на предмети функціонального призначення, а як на потенційні зображення в кольорі. Переносність метафоричних значень полягає в тому, що буквально зміни речей на кольори бути не може. Так бачить художник. Характерним є порядок розміщення лексем: між іменниками *кольори* й *речі* – дієслово з постфіксом *-ся* – *змінюються*. У сприйманні митця такі перетворення відбуваються самодовільно й природно. *Великим циркулем по горах закреслить / По обр'ях твердих геометричних ліній* (39); *Циркулем* – ключове слово метафоричної конструкції, що, ймовірно, означає – зважити, продумати, виміряти оком, подумки вибудувати майбутнє зображення;

б) лексики на позначення інтимних переживань: *Ти знов гориш і палахкочеш / З химерним огником в очах* (36); захоплений спогад ліричного героя про силу інтимних переживань виражено двома синонімічними дієсловами *гориш, палахкочеш* і займенником *ти*; семантика цих дієслів різна: автору не достатньо сказати: *гориш*, і він вживає експресивнішу лексему – *палахкочеш*;

в) на вираження стану природи: *Таке доспіле літо і пахучий сад* (36); якісний прикметник *доспіле* – семантичне ядро конструкції, яке підсилюється

конотацією *пахучий сад*, загалом семантика контексту творить асоціативний образ яблуневого саду в серпні місяці; *У ліриці слова здригнуться шумом вітру* (37); оригінальне поєднання назви природного явища – *вітру* – з іменником *слова* як матеріалом поетичних творів є свідченням уміння автора вжитися в природу, злитися з нею в творчому єднанні; *Тікають зграями, сполохані, / Хмарки розгублених думок* (64); спостереження за небом породжує образне порівняння іменника *хмарки* з назвою *думок*, підсилене й увиразнене оживленням за допомогою дієслова *тікають*; *Не квітнуть квіти барв ні соняшні бруньки, / Без битв і борикань кольористичних оргій* (30); автор вибудовує цілий ланцюг перенесень, поєднуючи лексичні значення предметів рослинного світу – *квіти, бруньки* – зі значеннями світу людей – *битв, борикань, оргій*, водночас підкреслюючи суто мистецький характер цих прихованих порівнянь – *кольористичних оргій*; *Із самого ранку вдаряє від півдня містраль, / Ножами матроськими в груди штовхає невпинно* (72); вищого ступеня експресивності досягнуто в порівняльному суміщенні семантики назви зимного північно-західного вітру – *містраль* – з іменником *ножами*, передаючи вражаючу силу того вітру; *...І промені у золотому стрем'ї / Під сутінь віт в'їжджають* (99); мистецький досвід зображення примхливої гри тіні й світла дозволяє творити таку вишукану метафору: *промені...в'їжджають...*, увиразнюючи фразеологічним зрощенням – у *золотому стрем'ї*; *Блакитний дим на схилах тютюнярень / Охлялих крил не підіймає, спить* (106); метафоричний образ крилатого диму характеризує авторську своєрідність цієї конструкції, вдало використовуючи підрядну залежність синтаксичних одиниць: *крил не підіймає* тому, що *спить*; *Та темрява з-під сонних верховіть, / Запріяна ні слова не промовить* (113); прикладом метафоричного порівняння на основі оживлення є суміщення назви природного явища *темрява* з прикметниковим означенням *запріяна*; *До неба жадібно знялись руки бунтарських веж / І весняна ця осінь співа синь листопадного ранку* (88); усічені форми дієслова *співа* та відприкметникового іменника *синь* опосередковано-асоціативно передають плин осені.

Арсенал індивідуальних естетичних принципів і уявлень – це та основа, в якій автор створює метафори як у галузі поетичної словесності, так і в царині зображення. Своєрідність поезики автора знаходить вияв у майстерному використанні фразеологічних словосполучень, побудованих на основі прихованого порівняння двох семантично різнорідних слів: *Однакий нам рвучкий / Бив струмись збуреної крові, / Обидва ми кохали в ній / Волосся золотого повинь* («Кенігсберзький нотатник») (158).

Проста метафора будується на порівнянні хвилястого розкішного волосся з хвилями нестримної весняної повені, де взаємодіють непоєднані лексичні значення (невід'ємна людська приналежність – *волосся* і стихійне явище природи – *повінь*), створюючи поетичну метафору. Для побудови нерозгорнутої метафори автор використовує усталений і часто вживаний вислів «повінь волосся»; прикметник *золотий* тут виступає в ролі конотаційного поетичного означення.

Природа та предметний світ. Характерним для метафор цієї групи є:

а) приховане порівняння лексичних значень природного світу із семантикою простору та матеріальних предметів штучного походження: *І ніч – гігантний ешафот / З тілами святими злодіїв* (173); семантично різнорідні іменники *ніч* і *ешафот* уже містять у собі потенціал індивідуалізованої експресивності; *А там – безвітриць тиша вироста / Звисають снасті порвані, безсильні* (76); використання лексем *вироста*, *безсилі*, які зазвичай належать до мовних засобів відображення живих істот (людей, звірів, тварин) або рослин, забарвлює метафоричну конструкцію самотності авторського мислення.

б) ускладнення розгорнутої метафори відбувається через сполучення в одному контексті різнорідних лексико-семантичних одиниць із різними типами перенесення: *Хвилини міддю й золотом горять, / Прижмуриє день свої промінні вії, / І полум'ям старого олтаря / Твоя уява, загорівшись, тліє* («Римські ямби»). За структурою метафора *хвилини... горять... прижмуриє день... вії* суміщає два типи перенесення за характером подібності: 1) за дією (*горять*) і 2) за наслідком дії (*прижмуриє*). За авторським задумом метафоричний ефект у першій частині вислову досягається поєднанням несумісних лексичних значень, що дає відчуття неправдоподібності: *хвилини... горять*, а друга частина – через оживлення – *прижмуриє день... вії*. Ще одна проста метафора за характером подібності перегукується із першою – *уява... тліє*. Контекст містить чотири метафоризованих семантичних одиниць на позначення предметів (*хвилини, день, вії, уява*), і три – дії (*прижмуриє, горять, тліє*). Предметність і дієвість – зовнішні ознаки наведених метафор.

Високим ступенем експресивності відрізняються метафори, побудовані на основі асоціацій: *Вийдіть над море вночі. Обіцяю вам бути спокійним; / Місяць скочить до нас на скелю останнім бандитом, / Коли ж показати вам схочу, які в нас цілунки й обійми, / Ви не будете, правда, на мене нітрохи сердиті?* («Дівчина з Корсики») (71). Розгорнута метафора *місяць скочить... на скелю... бандитом* побудована на основі порівняння («місяць» – «бандит») за формою (молодий місяць нагадує форму ножа) і художнього прийому оживлення – *скочить*. За семантичними ознаками і характером лексем поетичної метафори предметність («місяць», «скеля», «бандит») домінує над дієвістю («скочити»). Загалом метафори поезії С. Гординського можна згрупувати за локусами значень, що дозволить визначити лексико-семантичні пріоритети автора у цій ділянці поетичного мовлення.

Література, мистецтво. За лексичними значеннями компоненти, що складають метафоричну конструкції в цій групі поділяються на три підгрупи:

1) такі, що вказують на словесну творчість, наприклад: *Так віри підводиться над ніччю, В ворожі цілячись серця* (153); використовуючи слово *ніч* як символ зла, смерті, автор матеріалізує темний простір; тоді вжите діслово *підводиться* (піднімається, підноситься над чимось конкретно-матеріальним) стає логічним у цій системі перенесень; *Самі слова пливуть, музичні, колоритні, й складаються самі в узори, рими й ритми!* (44); дієслова дійсного способу третьої особи множини *пливуть, складаються* в контексті

цієї метафори набувають містичного відтінку; дія відбувається на очах самодовільно: *слова ... складаються самі...*; постафікс *-ся* сприяє саме такому прочитанню цього вислову;

2) – на мистецтво зображення: *І вікна заложив захоплений мистець Вітражу барвного горючими вогнями* (31); просвіти кольорового скла «горять» на сонці в прозорі вікна – метафоричне порівняння професіонала-вітражиста, в якому прикметник *горючими* сприймається як синонім – «палаючими»;

3) – на синтез словесності й малярства: *Кольори і слова в натхненному танку Однаково дзвять* (37); семантика цього рядка виражає творче кредо художника-поета, який у своїх мистецьких захопленнях ділив себе навпіл: малярська кольористика й образна словесність – однаково важливі й необхідні засоби самовираження; звукову дію – *дзвять* – він переносить на кольори природно й невимушено. Щодо семантики лексем *кольори і слова*, то з огляду на своєрідність поетико-малярської вдачі С. Гординського, вони є корелятами.

Хай колос дум моїх ще не достиг; / Та молодість така п'янка й чудова / Й так жадібно вдивляється до тих / Блакитних обр'їв, що їх ще не пройшов я! («Передгрозя») (35). Розгорнута метафорично-порівняльна конструкція з лексем *колос, дум, моїх, не достиг* виражена іменниками *колос, дум* і дієсловом *не достиг* має суто особистісне емоційне забарвлення. Поет говорить від першої особи – *дум моїх*, а метафоричний образ думки-колоса є, поза сумнівом, авторським.

Простір (природний, суспільний).

1) до підгрупи метафор, що виражають простір природного світу належать такі: *Копулу неба хтось розкрив, огні у чорній п'їтмі* (28); *День пала, розжарений в оранжах* (45); *Тут – тиша п'їль. Хмарин рожсєвє клоччя пливе кудись* (102); *Ліси розкрили тріумфальну браму його прийняти і ввести до храму на бенкет барв* (216); в останньому контексті поет, залюблений у кольори, поєднує не сполучувані в розмовній мові слова: на вираження соціальних явищ – *бенкет*, а на позначення природних і мистецьких – *барв*, створюючи самотутню авторську метафору;

2) – на вираження суспільного простору: *Рефлекси неонів асфальти сполохані лижуть* (66); *Заспівали автові сирени, засміявся до сонця асфальт, і вирізьблював вітер над Сєною кожен сукні твоєї фалд* (31); в обох прикладах назва асфальт оживлюється через перенесення властивостей живої особи на неживу: паризькі *асфальти* у С. Гординського то *сполохані*, то розсміяні; закоханий ліричний герой какафонію *автових сирен* приймає за пісню; яскраво виражена підрядність третьої частини речення: *вітер вирізьблював...* тому, що для героя – «співали» сирени й «сміявся» асфальт... Семантика окремих метафоричних конструкції несе в собі ознаки молодечої авторської уяви й фантазії: *Копулу неба хтось розкрив, / Огні у чорній п'їтмі, / А він кінчить останній спів, / Юнак двадцятилітній* («Льотреамон») (27). Морфологічно перетворена словоформа *копула* («купол») у сполученні з іменником *неба* походить від біблійних фразеологізмів («купол неба», «розкрилися хлябі небесні»), переносність значень яких «стерлася» з

часом, однак автор додає – *хтось розкрив* і через це творить метафоричне порівняння неозорого простору неба з «копулою», яку *хтось розкрив*. Займенник *хтось* також відіграє свою роль у поетично-образному перенесенні: цей «хтось» – є Бог. За такого прочитання метафоричне перенесення *копулу неба хтось розкрив* набуває характеру індивідуально-авторського вислову віруючої людини.

Стан (відчуття, переживання). Серед метафор на вираження емоційного стану виокремлюються дві підгрупи:

1) вираження стану, спричиненого внутрішніми, іманентними відчуттями: *Підіймаю на щоглу серця барвистий стяг* (66); *Впало твоє ім'я на схвильовані харківські бруки* (83); *У серцях задимлених несем страшне прокляття пригадів іржавих* (197); ...*та з давнини розумна тінь Перікла, ...торкнулася душі* (61);

2) вираження емоцій, зумовлених зовнішніми причинами: *Я впиваюся сам кожною сонця плямкою* (38); *У рідній стороні блукає лиш мандрівним гостем* (163). Стилїстичної виразності та експресивності автор досягає шляхом синтетичного поєднання сигніфікатів на вираження «внутрішніх» і «зовнішніх» переживань: *Нудьга окутала мене кущем омели / І вечора цього меланхолійна слизь / Докраю заповня незаповнений келих* («Надсенські вечори») (29). Стрижневими сигніфікативними одиницями розгорнутого метафоричного перенесення є іменник *омела* (вічнозелена рослина-паразит, що обплітає стовбури й гілки дерев) із дієсловом *окутала*. Додатковим є образ стану пасивної задумливості, вираженої метафорою *меланхолійна слизь*.

Час. Для метафоричних перенесень, що вказують на тривалість дії у часі, характерні уособлення та оживлення. Вони також умовно поділяються на:

1) образні утворення на основі авторського сприймання зовнішнього світу: *Вечір... починає заліплювати день у блакитний конверт* (27); *А день не йде, а лізе* (42); *Вічність мовчала у тиші пустинь непорочній* (70);

2) – на підставі особистих внутрішніх відчуттів: *Так дні мої минають на селі, так п'ють узвар безмежжя і блакиті* (114). Усі чотири метафори – розгорнуті, одна – лексична у складі останньої (*дні минають*). Домінантами наведених конструкцій є дієслова – *заліплювати, лізе, мовчала, минають*; саме вони складають відчуття тривалості в часі, певних змін, перетворень завдяки часові.

Глибиною онтологічного осмислення історії й сьогодення відрізняються метафоричні вислови про Божественну мудрість, носіями яких були українські ченці (св.Данило Паломник та ін.): *Колихали моря і самуми жагучі пекли, / Вічність мовчала у тиші пустинь непорочній, / Нахилились додолю тривожно, мов пальми, віки / І дивилися в очі* («Данило Паломник») (70). Метафора *вічність мовчала у тиші пустинь* утворена на основі уособлення... *мовчала* (як людина). Самобутність цього тропа полягає в його синкретичності: лексема *вічність* сприймається як метонімічне перейменування Бога. Відчуття відповідальності духовних отців православ'я перед прийдешніми поколіннями виражається експресивною метафорою *віки дивилися в очі*.

Принцип відбору вражень і виділення найголовніших, найістотніших моментів сприймання й осмислення реальної дійсності, яким керувався С. Гординський в малярстві, успішно перенесено на мовно-поетичну ділянку метафоротворення. Найпомітніше це відчувається через сприймання індивідуально-авторської метафорики. Найвищим ступенем самотності в цій категорії позначені розгорнуті метафори із групи «Природа і предметний світ», оскільки саме ця ділянка перцептивного процесу є своєрідним місточком між обома сферами творчої діяльності поета-художника. Серед груп метафор із нижчим рівнем індивідуалізації до самотніх належать також ті, що мають безпосереднє відношення до творчості («Література і мистецтво»). Характерними є способи перенесення: найвиразніші – за формою і кольором, які переконливо свідчать про взаємодію принципів мистецького й словесного відображення дійсності в творчій свідомості автора.

2.1.2. Епітети в художньо-естетичному навантаженні вірша

Поетичні епітети як засоби інтенсивного вираження ознак певних предметів і явищ (через відбір існуючих або створення нових лексем) широко представлені в поезії С. Гординського. Здебільшого це не постійні епітети, що часто повторюються при тих самих іменниках, а індивідуально-авторські, як плід своєрідного образного мислення творця. У реченнях поетичних текстів вони виступають у ролі самотніх авторських означень або обставин способу дії. Переважна більшість епітетів виражена сполученням прикметника з іменником, Серед них – чотири групи означень:

1) явищ природи: *таємні пахоці* (47); *бурунний клет* (79); *жовтневе полум'я* (80); *замріяні люльки*; *ворожий блиск* (78); *прозора мить* (86); *сивий шум* (103); *ненаситний простір*; (140); *незмінні зорі* (102); *вагітні трона* (145); *чубаті вершки* (227); *виноградне сонце* (234); *малахитні лагуни* (236); *стозерне колосся* (238); *тужливі верби* (246); *бездиханний степ* (255); *сонячні цілунки* (159);

2) предметного світу, архітектури: *нахмурені стіни* (82); *чудотворний Лувр*, *бліді мармури* (94); *гостролукі бійниці* (157);

3) соціальних явищ: *невговтані навали* (143); *хвацькі спудеї* (158); *дряпіжні очі* (232); *бунтарська земля*; *задиханий кулет* (244); *історичний чад* (250); *бездушна казарма* (255); *вбоге картоплиння* (141); *кав'ярняний Париж*; *оранжадне життя* (27); *буревісні вітри* (157);

4) літературно-мистецького життя: *душевні глибочини* (100); *натхненні вуста* (102); *ямбічний маятник* (142); *філософський місяць* (50); *еміграційний вечір*; *перечулена ліричність* (150); *люльково-філософський смак* (151) та інші.

Характерною особливістю епітетів (так само й інших художніх засобів) С. Гординського є співвіднесеність і тісний їх зв'язок із контекстом, переносність значень, метафоричність, бо наведені епітети є не звичайними, а поетичними означеннями, в яких «смісл зливається з відчуттями» [239, с. 341], семантика словосполучень маркується естетично. Утворення таких епітетів відбувається внаслідок семантичного взаємозаміщення одних ознак іншими, наприклад: оптичних і часових явищ – *прозора мить*; колірних і звукових – *сивий шум*; людських і предметних ознак – *бліді мармури*,

задиханий кулемет та інше. *Крізь синій дим замріяних люльок / Летять плювки, далекі і штудерні, / Або брехня і жарти – про жінок...* («Моряцькі дороги») (75). Надаючи прикметниковому епітету *замріяних* ознак персоніфікації, автор поєднує ознаки людини й предмета, переносить їх з істоти на неістоту. Через уособлення відбувається семантичне зміщення означуваної лексеми *люльок*: з огляду на контекст воно набуває ролі ключового, оскільки вказує на стан і характер дій старих моряків – занурення в спогади. Тепло-іронічний образ старих «морських вовків», які подумки поринули в минуле, досягається не тільки через означення *замріяних люльок*, а й оточенням такими лексемами: *синій, дим, плювки, штудерні, брехня, жарти*, які додають до цього синкретичного метафоризованого епітета все нові й нові образно-поетичні складники. Характер дійових осіб – старих моряків – розкривається за допомогою частиномовного сполучення дієслова з іменником – *летять плювки* та подальшим їх означенням – *далекі і штудерні*; а схильність колишніх мореплавців до фантазування й перебільшення – семантично зближеними лексемами *брехня і жарти*. У побудові поетичного образу бере участь і кольоратив *синій*, що має символічне значення заглибленості людини у свій внутрішній світ, рефлексії, згадки.

Епітети, виражені обставинами способу дії, часто набувають індивідуального характеру не скільки через граматичний аспект, скільки за допомогою поетичного означення, в якому словоформа та словосполучення відіграють допоміжну роль. Наприклад: *М'яко стікає по грудях солодке і тепле натхнення, / Доторкнувшись несміливо, - чуєш, що пальці мокрі, / І на другій бік таємниці, немов через Сену, / Проходиш римованим мостом, ставлячи боязко кроки* («Ars poetica») (57). Синтагма *м'яко стікає по грудях солодке і тепле натхнення* має поєднання двох форм епітетів – обставини способу дії (*м'яко стікає*) і означення (*солодке і тепле*). У лексичному відношенні центром семантичного поля контексту є лексема *натхнення*, якій підпорядковані індивідуальні значення слів *таємниці, несміливо, доторкнувшись, солодке, тепле, грудях*, а також лексеми епітета обставини способу дії *м'яко, стікає*. Епітет *м'яко стікає... натхнення* можна також віднести до розряду синкретичних епітетів, що мають ознаки зрощення з метафорами.

Кількісно невелику групу синкретичних епітетів становлять складні прикметники-новотвори: *Енергія, усе нап'ята, / І жвавність молодих друзяк, / І все неприспане завзяття, / Й люльково-філософський смак / (Той смак – то мудрощі, що мрію / Із дійсністю єднати вміють)...* («Нотатник емігранта») (149). Складене слово *люльково-філософський* – суто авторський прикметниковий новотвір, що містить багатозначну поетичну образність, означуючи іменник *смак*. Загалом семантика цієї конструкції прямо співвідноситься із значенням *мудрощі*. До повноти сприймання образу «люльково-філософського смаку» читача підводять значення лексем: *енергія, нап'ята, жвавність, друзяк, завзяття*.

Так уста заціплюючи вір, / Інших клич і сам себе накликуй, / Кидай віри, зім'ятий на папір, / Кожен – клапоть вирваного крик («Крик») (125).

Означенням іменника вірш є авторська синтаксична конструкція – пасивний дієприкметник *зім'ятий* + непохідний прийменник *на* + іменник *папір*, семантика якої виявляє принципову позицію автора щодо відповідальності за якість і глибину свого поетичного слова. За такого трактування контексту епітет-метафора *зім'ятий на папір* прочитується як «будь нещадно вимогливим до себе як до майстра слова».

Поширеним явищем серед означень у поезії С. Гординського є епітети, виражені дієприкметниками: *По недокошених отавах / І по шляхах курних я йшов / На межках росяних топтав я / Трав буйновибуюлих шовк* («Самотність») (135). Дієприкметник *недокошених* як якісна ознака іменника *отавах* має цікаву семантику переносного значення: «недокошеність» *отав* означає незавершеність творчих діянь митця, неповна, часткова реалізація задумів.

Художньо-образні поетичні означення С. Гординського відображають глибоко індивідуалізований характер і спрямування його образного мовомислення. Творячи як непоширені, так і поширені епітети в тематичних сегментах «запах», «смак», «символи речей», автор знаходить неординарні лексичні й граматичні рішення. На основі зробленого аналізу поетичних епітетів С. Гординського доходимо висновку, що автор використовує широкий спектр авторських мовних засобів для творення художньо-поетичних означень предметів і явищ дійсності як компонентів образної системи своїх творів.

2.1.3. Статус порівняння в поетичній структурі тексту

Порівняння разом із метафорами є найуживанішими словесно-образними засобами поезії С. Гординського, які мають риси індивідуалізованої стилістичної виразності. Мовомислення поета при створенні поетичних порівнянь спирається на такі складники творчої особистості: 1) знання; 2) життєвий досвід; 3) традиції і досвід інших літераторів і митців; 4) безпосереднє бачення і сприйняття предметів та явищ дійсності; 5) добре знання рідної мови, особливостей мови поезії; 6) естетичне почуття.

Логічні порівняння в поезії автора складають незначну кількість, однак вони несуть у собі певні індивідуальні особливості мовомислення автора: *Так щодня – в одчайнім вирі гри / Не затиснуть розпачі долоні, / Вічний голос, як наказ: твори! – / Брязкай міддю, строф загнудуй коні* («Крик») (125).

Порівняння відбувається за допомогою невід'ємного компонента порівняльного звороту – підрядного сполучника *як*. Абстрагованість вислову *голос, як наказ* є логічним порівнянням (наказ – це той же голос, тільки іншої інтонації), але з огляду на контекст (який складається із тропів – *в одчайнім вирі гри, розпачі долоні, брязкай міддю, загнудуй коні*) воно набуває рис авторської індивідуальності, а разом – і поетичної образності. Сполучення лексем *вічний голос* прочитується як божественне призначення поета творити за будь-яких обставин; тобто, це авторська думка, висловлена у відповідній мовній формі, в якій закумуляовано незламність і віру в боротьбі за правічні людські ідеали – гідність, честь, вірність Батьківщині та заповітам предків.

Переважає більшість порівнянь у творах С. Гординського має образно-поетичний, здебільшого переносний характер значень суб'єкта і об'єкта порівняння, що дозволяє йому надати їм самотутньої мовної форми. Основні

типи цих тропів умовно поділяються на три тематичних групи, в межах кожної з них є як логічні, так і образні порівняння:

1) творчість: *думи – пом'яті трамвайні білети* (26); *самота – коханка* (28); *спокій – пес*; *ліричний тріолет – ароматний чайок* (32); *поетичні рядки – човни по хвилях*; *слова – п'янюги, бандити, кольори, барки* (44); *пацифістичні фрази – огорожа собаці* (51); *спогад – жук* (99); *серце – бурун* (129); *спомини – тіні шулік* (196); поетичний контекст, за задумом автора, робить логічно виправданими навіть непорівнювані лексичні значення слів, наприклад, *думи* – це масштабні, важкі роздуми письменника, які в творчому процесі безліч разів переосмислюються, зважуються, довгий час обтяжують їх носія й зрештою втрачають первісну свіжість, стаючи сжожими на *пом'яті трамвайні білети*.

2) природа: *туман – мокре полотно* (41); *блиск води – сталь* (69); *місяць – срібносаяний ятаган Магомета*; *вітер – хижий корсар* (71); *море – тіло смаглогрудої коханки* (75); *цвіт папороті – пера паві* (144); *межі моря – людські хотіння* (161); *дим – полини* (168); особливу увагу привертають порівняння, мотивовані малярським сприйняттям: наприклад, образ степових полинів, схожих на дим, виникає за суто малярською асоціацією: для зображення їх на полотні використовуються ті самі сполуки фарб – розбілена чорна, сіра, голуба, вохриста та інші;

3) людина: *руки – крила вітряка* (50); *налиті вени – кетяги винні* (60); *струнка дівчина – щогла* (159); та інші.

Автор майстерно використовує давній тип порівнянь – форму орудного відмінка: *У повітрі вогкістю тягне, / Навкруги тумани заспали / **Полотнами мокрими й пахне** / Сіре небо запахом сталі* («У повітрі вогкістю тягне») (41). Порівняння за ознаками кольору (сірого) й запаху (металу) в формі орудного відмінку складають такі семантичні одиниці (*тумани, полотнами, мокрими, небо, запахом, сталі*), які передусім властиві лексикону художника-маляра.

У творах досліджуваного автора є як непоширені, так і поширені порівняння: *Ну а тепер, дозвольте, розкажу / Я вам про те, як сам пишу поеми: / Ось я в саду, повзе, **мов спогад, жук...*** («Сновидів») (99). *Спинилось сонце в вишині, і вітер / Нечутно пропливає в далечінь. / Де – **межі моря і людських хотінь?** / Прижмуриш вії – і не зловиш миті, / Несхопної, як перелітна тінь* («Прогулка до Равшен») (160). Непоширене порівняння *мов спогад, жук* фіксує схожість неспішних спогадів із повільним рухом жука. Поширене порівняння в другому контексті складається з двох сполучень: *межі моря і людських хотінь*, які значеннево поширюються на лексеми: *вишині, вітер, далечінь, несхопної, перелітна, тінь*; внаслідок такого поширення можна виявити ще дві пари порівнянь: «море» – «далечінь», «людські хотіння» – «перелітна тінь». Все це разом утворює індивідуалізований мовнопоетичний образ. Однак це не означає, що непоширене порівняння є менш вартісним. Навпаки, завдяки своїй лаконічності воно дає більший простір для читацької уяви й фантазії. Привертає увагу різноманітність і різнорідність лексики, яка використовується для побудови порівняльних конструкцій: за частиномовною ознакою – здебільшого іменники та прикметники; за морфологічною – різні відмінкові форми; за синтаксичними – поширені й непоширені; за

стилістичною – історизми («думи», «корсар», «Магомет»), професіональні літературознавчі терміни («тріолет», «поєми»), різноманітні назви розмовної й літературної мови: явищ природи («море», «вітер», «цвіт папороті», «туман» та інші); народні назви («полотно», «папороть», «полини») та інші.

Серед індивідуально-авторських порівнянь є такі, які визначаються смаковими відчуттями: *Мабуть, не модний я. Що жс – я такий, як є. / Звичайно, не такий, щоб гостроту тематик / Міняти на легкий ліричний тріолет, / Процідженій, немов чайок той ароматний* («Автопортрет») (32). Для поета, який щиро переймався долею України, порівняння «легкого» жанру – «тріолета» з ароматним «чайком» є декларативним щодо його мистецької й життєвої позиції. Зменшувальна форма іменника *чайок* – надає цьому порівнянню іронічного характеру, бо «ароматний чайок» у С.Гординського стоїть в одному асоціативно-семантичному ряді з висловами:

«душу...квилінням заглуша», «рядки...забліді», «плід не творчих мук» (97) та іншими. З огляду на особливості індивідуально-образного мислення С.

Гординського, схильного до глибоких філософських міркувань, порівняння за ознаками символів речей сприймаються як самобутні: *Приставали під мурами вбивство і зрада, і підлість, / І топтала нераз чуженецька жорстока нога. / Та все знов наливалися вени, мов кетяги винні, / І підводило місто високе камінне чоло...* («Флоренція») (60). Відомо, що будь-який символ має «видиму» та «невидиму» частини, тому порівняння на знаково-символічній основі має дві площини: порівняння за ознаками і – за символічними значеннями.

За колірною ознакою семантика лексем *вени* і *кетяги* (виноградні) дійсно схожі, бо мають синьо-фіолетовий відтінок, а за символами – сягають євангельських ідей. У творах «Людина», «Твій час», «Апокаліптичне», «Розмова» та інших С. Гординський подав своє розуміння війни як Божого покарання за скоєні гріхи, тому лексеми *вбивство, зрада, підлість* позначені авторським розумінням гріха, за який необхідно понести покарання, спокутувати його заради життя. За такою логікою слово *вени* наповнюється значенням «кров», а *кетяги* – «вином», тоді Христова аналогія «...це кров Моя...», «...не питиму Я від цього плода виноградного...» (Євангелія від св. Матвія: 26: 27 – 29) дає ключ до розуміння змісту вірша «Флоренція». Лексеми ж *підводило, високе, чоло* – передають ідею воскресіння, очищення для нового життя. Однією з особливостей мовного вираження порівнянь у

С. Гординського є надання переваги іменниковим одиницям поетичного мовлення (вищенаведена строфа містить вісім іменників).

Майстер слова і пензля творчо використовує широкий спектр порівняльних конструкцій за формою, розміром, запахом, відчуттям, якістю, властивістю тощо, виявляючи при цьому індивідуальний підхід до підбору лексичних і синтаксичних мовних засобів; авторським підходом позначені співвідношення лексичних значень мовних одиниць об'єкта і суб'єкта порівняння.

2.1.4. Закономірності вияву метонімічних перенесень

Серед оригінальної поетичної тропіки С. Гординського помітне місце належить метонімії – «мовленню навпростець» (Л. Мацько) [100, с. 147]. Ця

образна формула вказує не тільки на синтаксичний характер метонімічних перенесень автора, а й на властиву рису його індивідуального мовного стилю, наприклад: *Карміновий гвоздик, / Мов щедра капля крові, / Оздобив пурпуром / Опаль твого чола...* («Таємниця») (219).

Метонімія як означення, виражене іменником *опаль* (замість «волосся опаленого кольору») – перцептивного походження і є вираженням індивідуального сприймання кольору волосся жінки. *Оздобив пурпуром і Опаль ...чола*, два словосполучення, граматичні особливості яких полягають у тому, що одне – виражене дієсловом та іменником у орудному відмінку, а інше – двома іменниками відповідно в називному й родовому відмінках. Новотвір *опаль* (від твірного прикметника *опалевий*) мотивує характер перенесення за суміжністю й перегукується ще з одним подібним перенесенням – *пурпуром* (замість «пурпуровим кольором»). Індивідуальний характер поетичного висловлення полягає в тому, що автор суміщає два перенесення за принципом «назва кольору замість словесного вираження колірних ознак».

Характерною рисою манери автора на ділянці метонімічних перенесень є пріоритет частиномовного вираження поетичних образів як схильність до іменникових одиниць, індивідуалізованих дериватів і – значно менше – авторських новотворів. У поетичних контекстах автора навіть слова розмовної лексики набувають особистісного стильового забарвлення. Це стосується мовного вираження як предметів і явищ, так і кольорів, наприклад, *золотонебо* (236); *стохід* (241); *тереза* (терези) (175); *височінь* (58); *оранжад* (27); *червінь* (104); частим явищем є використання іменників усіченої форми: *каска* (46, 77); *гвоздик* (219); *безмеж* (203). Такі лексеми лягають в основу оригінальних метонімії, утворюючи авторські перейменування: *Довго дивився Господь на роз'ятрені рани, – / Переважили ласки небесної терези / Видерті очі Василька* («Розмова») (175).

Метонімія утворена на основі перенесення форми мовної одиниці з одного об'єкта («вища Божа справедливість») на інший – «небесну терезу». Лексема «терези» зазнала авторської граматичної зміни (від «Терези», ймовірно, автор створив омограф (за подібністю з жіночим ім'ям давньогрецького походження Тереза – «охорона», «захист»). Тоді семантика контексту коригується значенням цього імені: Бог *зважає* (на терезах) гріх братовбивства й чинить за справедливістю, *захищаючи* істину.

Виразні індивідуальні ознаки мають метонімії, утворені на основі відносного прикметника й іменника, наприклад: *...від питань цих накінець / Узятись за проблеми другі, / Бо в перших вже будете спец / Ви від інтимної недуги* («Листи з Парижа») (55). Автор застосовує авторський евфемізм, делікатно перейменовуючи й скорочуючи значення вислову «у питаннях, що стосуються венеричних захворювань», на «інтимну недугу», і пом'якшуючи тим самим негативне забарвлення назви хвороби індивідуально-авторським висловом.

Метонімічні перенесення С. Гординського мають різний рівень індивідуалізації, але всі вони позначені суто авторським образно-поетичним мисленням. Частиномовне вираження метонімії не відрізняється

різноманітністю, здебільшого це іменники та прикметники. Однак поширеним явищем таких перенесень досліджуваного автора є активне використання власних назв, наприклад:

1) антропонімів: ...**Верлен**. *На ньому помідор* (48); ...*палітурок дорогих / Там не побачите ніде Ви: / Монтезь ось (витертий картон)* (49); ...*тінь командора / Встає над пошарпаним сальвами прапором Корсиканця* (85); *На площі святих Джованні і Паоло / Високо винесений верхівець; ...Коллеоні / стоїть самотний, / вдень і вночі* (230). Поет досягає лаконічності поетичного мовлення, знаходячи найкоротший шлях перейменування: замість «збірка поезій Поля Верлена» – «Верлен», а замість «Наполеон Бонапарт» – «Корсиканець»; автор не вживає вислову «статуя Коллеоні», йому достатньо лише – *Коллеоні стоїть самотний вдень і вночі...* Лаконічність метонімічних перейменувань допомагає уникнути багатослів'я і увиразнити поетичну образність. Письменник майстерно використовує несумісність семантики слів і понять, увиразнюючи мовлення: знаменитий символіст Поль Верлен і ... помідор; філософ-поет Монтезь і ... витертий картон; Корсиканець-Наполеон і ... пошарпаний прапор; полководець Коллеоні і ... самота.

2) топонімів: *До грудей притискають Францію, любу і рідну, / На тисячфранкових банкнотах* (84). Метонімія С. Гординського – це спроба автора говорити з читачем по-простому, довірливо й іронічно, як земляк із земляком: він відмовляється від довгого вислову «демонструючи вдаваний патріотизм, до грудей притискають французькі банкноти...». Так народжується саркастична метонімія по відношенню до боягузів, які відсиджуються в затишку під час воєнного лихоліття. Крім того, це перенесення має ознаки метафори: топонім «Франція» приховано порівнюється з коханою жінкою, сестрою, матір'ю.

3) міфонімів: *Нехай Пегас і піниться, й ірже...* (117); *Лиш чути: накликає Див / І дише глухо невідоме* (124); *У вишині застряг Великий Віз* (110); ...*з гнівом виглядаю Музи - / Куди ж поділася вона?* (161); *Серце мені залишить,.. / Серце Електри* (179); *Померкла голубінь блакиті, / Зазолотилась далечінь, / Я закохався в Афродиті* (225). Використання міфонімів у метонімічних зворотах надає поетичному мовленню автора романтичної загадковості, таємничості: було б цілком буденним висловитися: «одного вечора я відчув любовне почуття до...»; замість цього – *Я закохався в Афродиті...* У іншому прикладі замість «наповни мені серце почуттям помсти, як у дочки міфічного Агамемнона...» автор обмежується двома словами – ... *Серце Електри...*

Індивідуально-авторськими ознаками відрізняються окремі словосполучення з семантичним поєднанням різнорідних одиниць, наприклад:

Оце роздумую не раз: / Речей веселих щораз менше, – / Коли б не цей блаженний час / Пацифістичних конференцій / І всяких з'їздів і нарад / Від справ взаємного довір'я... («Листи з Парижа») (50). Відомо, що в старовину «блаженними» називали божевільних, тому авторське перейменування значень «час незрозумілих дій», «непотрібних вчинків», «марноти» на – *блаженний час*, сприймається як індивідуалізована метонімія. Сигніфікати: *конференцій*,

з *їздів, нарад*, подані в іронічному тоні, надають додаткової експресії цьому авторському перейменуванню.

Та чи не час мені кінчати вже / Поему цю і відпочити трохи? / Нехай Пегас і піниться, й ірже, / Ще не одні звитяги й катастрофи / Чекають нас і ще він нагриз / Вудила слів... («Сновидів») (117). Оригінальне авторське перейменування через культуронім *Пегас* значення творчого горіння, натхнення поєднується з низкою переносних значень лексем *піниться, ірже, нагризе, вудила*. Контекстуальний зв'язок поєднує метонімію *Пегас* із вишуканою метафорою *вудила слів*.

Особливостями індивідуальних метонімічних перейменувань, що виявляють їх авторський характер, є перетворення звичайних лексичних значень на поетичні художньо-образні значення. Лаконізм «мови навпростець» є свідченням високої словесної культури поета-художника С. Гординського.

Із вищеподаного аналізу мовних особливостей тропеїчних конструкцій перейменування можна дійти висновку, що С. Гординський постійно шукає й знаходить оптимальні авторські граматичні варіанти метонімічних перенесень. Творячи перейменування, автор дбає про естетичність поетичного мовлення. Серед його метонімії зустрічаються різноманітні культуроніми, антропоніми, топоніми та міфоніми. Характерною особливістю таких тропів є іронічність і легкий гумор, дотепність і вишуканість висловів.

2.1.5. Основні різновиди перифраз

Серед лексичних засобів поезії С. Гординського помітне місце посідає перифраза як описувальний зворот поетичного мовлення. Її специфіка зумовлює певні особливості побудови перифрастичних одиниць, що полягають у створенні не прямозначних, а художньо-образних описових конструкцій здебільшого переносного значення. Перифрази поетичної мови С. Гординського відбивають усе сюжетно-тематичне розмаїття його творів, тому для зручності розгляду описових зворотів їх можна поділити на групи: 1) словесна творчість; 2) визвольні змагання; 3) міський простір; 4) морські подорожі.

1) Словесна творчість. ...*І в Journal-і лювлю я розірвану нитку часу, / Й мляво душу з газети кормлю огидливою жуйкою...* (27); *Він, позірвавши кратер уст, / Глибинним вибухне горінням...* (34); *Полудняшна жара. Шпигулька Росінант. / Та міцно на сідлі держиться блудний лицар...* (45); *...як застебнути кобуру набитих нагостро слів* (86); *Самотньо, в чорній каламуті / Рефлексій ритися...* (152); *Опершись ліктями на паранеті, / Стоїть Дант... / Ми не говоримо нічого, / Він бо знає, що я знаю, / Про що він говорив би: / Завжди про ту саму* (236). З метою підвищення рівня експресивності образів, створених на основі перифразування, автор вдається до опису якості публікацій європейських видань кінця 20-х років ХХ ст. – «огидлива жуйка»; для опису уст, з яких виходить палке слово поета, автор використовує виразне слово «кратер» (за схожістю з вулканом) та ін. Характерною рисою описових конструкцій є їх метафоричність з прихованою порівняльністю. Наприклад, спогади емігрантів про буремні події напередодні Другої світової війни, аналіз причин, з яких патріотична українська

інтелігенція змушена податися на еміграцію, виражається в індивідуально-авторський спосіб: *Вкупі яюсь все воно зручніш / Світ здобувати й недоступні / Верхів'я досягати, ніж / Самотньо, в чорній каламуті / Рефлексій ритися* ... («Нотатник емігранта») (152). Йдеться про емігрантське братство творчої молоді, змушеної покинути Західну Україну внаслідок згубної радянсько-німецької угоди у серпні 1939 року. Враховуючи ситуацію, за якої створювалися ці поезії, стає зрозумілою мотивація вживання лексем, що входять до перифрази *в чорній каламуті рефлексій ритися*. Ключовою лексемою є прикметникове означення іменника *каламуть* – *чорна*. Авторське перифразування думки про складність суспільно-політичної ситуації того часу в Україні, що була на той час предметом палких дискусій серед національно свідомої молоді, будується на основі цього означення з негативним забарвленням. Прикметник *чорний* створює нове означення для іменника *рефлексій*. Через це словосполучення *чорній каламуті* набуває ще більш складної негативної забарвленості й символічності. Значення лексеми *рефлексій* (спогади, роздуми, самоаналіз тощо) поза контекстом може бути будь-яким, але контекст із лексичними значеннями *чорній, каламуті* у переносний художньо-поетичний спосіб конкретизує характер цих рефлексій – це болючі спогади про імперське нехтування інтересів українців західних земель і фактична їх окупація радянськими військами.

2) Визвольні змагання. ...*як знову розгоном нас буфер історії гримне / І почуємо знов у руках металу холодний вантаж* (86); ...*йди / І в серці мрамур свого Риму / Різьби суворий і твердий* (94); *О єдина, сувора і ніжна! / У хмурні ці, задимлені дні / На лунках світових роздоріжжях / Я молився тобі лиш, одній* (121); *Нам, обеззброєним підступно / Воїнам Правди, жадібним волі!* (180); ...*Я бачив... / Як сила Всемогуча, що над нами / Триває вічно, поражала громом...* (162); *Страшна потуга, що топтала все / Залізною ходою, що здавалась / Непереможною... / Вже не верталася* (182); *Це він, віщий, далі пісню творить, / Клекотить, прокльонами говорить, / Аж проймає всіх живущих дрозж...* (205). Конструкція з використанням топоніма *Рим*, як і інші, містять символи: для українських поетів-емігрантів назва столиці могутньої імперії античних часів – це омріяна ними Україна; *сила всемогуча, що над нами триває вічно* – Бог; а *він, віщий...* – пророк українського народу Тарас Шевченко. Описовість є одним із художньо-стилістичних засобів, за допомогою якої С. Гординський творить поетичні символи, наприклад: *металу холодний вантаж*. Заміна слів-номінативів із метою поетичного перейменування допомагає авторові вибудувувати самобутні перифрастичні вислови: поняття «зброя» – описом її матеріалу *метал*, відчуття – *холодний*, ваги – *вантаж* – складає поетичну перифразу цього твору. Поетична перифраза мотивує символічне значення лексеми *холодний*; така образність перетворює звичайну ознаку відчуття на дотик (*холодний*) у щось зловіще, смертельне (пор. «холод могили», «холодна земля накрила...» тощо). Лексема *вантаж* також має асоціативні образні конотації: людина зі зброєю бере на себе моральний тягар за вбивство іншої людини (навіть і тоді, коли це ворог). *О єдина, сувора і ніжна! / У хмурні ці, задимлені дні / На лунках світових*

роздоріжжях / Я молився одній лиш тобі («Ти») (121).

Риторичний контекст не називає буквально об'єкт звертання, але зрозуміло, що йдеться про Україну. Три прикметникових означення складають описовий вислів, через який автор розкриває місце і роль поняття «Україна» в його системі світоглядних цінностей. Першу описову лексему автор відокремлює від двох наступних комою, даючи знати, що любов до єдиної Батьківщини залишається незмінною незалежно від соціально-історичних обставин, виражених опозицією значень *сувора – ніжна*.

3) Міський простір. *Так поривом екстаз, благальних і бунтовних / Катедри вироста гранітовий колос (32); Росте у сутінках богів / Струнка готична колонада... (62); За кілька днів мені у город наш престольний / Поїхати вдалось (256)*. Перифрастичні звороти *катедри...гранітовий колос і струнка готична колонада* експресивно описують одну й ту ж архітектурну споруду – Собор Паризької Богоматері. У першому – ключове слово – іменник *колос* вказує на його вражаючі розміри, а в другому – прикметник *струнка* означає легкість і витонченість його силуету. Акцентуючи увагу на архітектурних особливостях цієї культової споруди, гармонії її деталей, поет передає своє захоплення величиною людського духу, здатного творити подібні дива: *Століття вже гризуть окраї срібних зір... / Ширяють раз у раз крізь космосу хаос, / Шукаючи божеств лячних і невимовних, - / Так порвом екстаз, благальних і бунтовних, / Катедри вироста гранітовий колос... («Notre Dame») (31)*. До виразності сприйняття виділеної перифрази поет підводить через значеннєвість лексем, що передують їй – *століття* (шедевр архітектури – навічно); ряд експресивних слів – *екстаз, благальних, бунтовних* – описують характер культової споруди як витвору мистецтва, а опис матеріалу і розміру (*гранітовий колос*) – завершує його поетичний образ.

Контекст другої описової конструкції спрямовує читацьку увагу на естетичний бік цього знаменитого собору: *Без ладу, плану, перспектив, / Необчисленна й нерозгадана, / Росте у сутінках богів / Струнка готична колонада («Катедра») (62)*. Образна заміна власної назви Собору Паризької Богоматері на описову – *струнка готична колонада* вказує на те, що саме вразило автора – дивовижне поєднання величності маси й водночас – стрільчастої спрямованості в небо – стрункості й гармонійності всього ансамблю частин і деталей. Оригінальність поетичного опису розкривається поступово через сприймання значень словосполучень і лексем *без ладу, плану, перспектив...*, тобто, це розкриття відбувається ніби самодовільно, мов диво, що вражає людину поза її волею. Історичними ремінісценціями князівських часів відлунює описовий зворот *город наш престольний*, в якому семантика займенника *наш* викликає почуття гордості за славну минувшину предків.

4) Морські подорожі. У житті С.Гординського було немало реальних подорожей морськими шляхами, але ще більше їх було в його творчій уяві. Описові звороти у віршах про море відлунюють непідробною юнацькою романтикою: *Узавтра вітрила полинуть за синій безкрай (72); Лопоче на білому тлі багряна пляма округла (73); Перетнеш водорії морські й хвильовища твоїх магістраль (74)* та інші. Кольористичний епітет *синій*

символізує романтику далеких мандрівок, виражену в перифразі *синій безкрай*, що є перцептивним художньо-образним описом морських просторів; *багряна пляма округла* – символічне зображення сонця на прапорі Японії; *водорії, хвильовища* – небезпека морських подорожей через непередбачуваність стихії. Найвиразніші перифрази, що мають відношення до морської тематики, містяться у вірші «Марсейський порт», наприклад: *Вертаються з колоній кораблі; / Вантагу скидують у соняшному жарі, / І гоять рани їх морських аварій / Співучі молотки з високих журавлів* (70). Словесне змалювання спекотного дня прикметниковим означенням *соняшний* та експресивним іменником *жар* зроблено в індивідуальний спосіб: сполучення лексем означуваного та означувального створюють авторський самобутній поетичний образ.

Приклади найвиразніших перифраз у кожному з наведених контекстів, у яких прикмети певних предметів і явищ дійсності виражається не прямо, а через поетичний і художньо-образний опис, свідчать про те, що С.

Гординський є майстром творення саме таких своєрідних тропів. Самобутність мислення поета-художника зумовлює індивідуальний характер описових конструкцій. Виразність перифраз підсилюють окремі експресивні лексеми (*полинуть, лопочуть, водорії, вантагу скидують*), що оточують описовий зворот.

2.1.6. Внутрішньотекстове навантаження антонімів

Антонімія поетичних текстів має свої особливості, які істотно відрізняють її від загальномовної антонімії: різноманітні комбінації та співвідношення мовних одиниць підпорядковуються в ній загальному авторському поетичному задумові. Для поезії не характерні загальномовні протиставлення лексичних значень чи семантики словосполучень, антонімія поетичних творів – всуціль контекстуальна. Художньо-образний характер поетичного мовлення, побудованого на символах, метафорах, метоніміях, перифразах та інших художньо-стилістичних засобах, накладає відбиток на принципи творення опозиції значень, яка є суто індивідуальною. Те, що для одного творчого індивіда може бути протиставленням, для іншого таким не є. Ускладненість поетичних образів надає опозиційним значенням особливих авторських відтінків і конотацій, які вимагають від читача відповідних емоційних і інтелектуальних зусиль. С. Гординський як яскрава індивідуальність, безсумнівно, мав свої власні уявлення про поетичну опозицію значень, виражену антонімами. Наприклад, міркуючи про особливості словесної творчості, поет пише: *Не те поет правдивий, що роками... / Шукає слів, несхопних тих, які / Ховаємо на дні свого буття ми; / Легкі, як тінь, але, як біль, важкі, / Вони одні нам висловить готові / Те, що шумить підземним струмом крові* («Сновидів») (97). Градуальні антоніми-кореляти *легкі – важкі* є суперечливими якісними ознаками лексеми «слова», які надають їй індивідуально-авторського характеру. Окрім того, самобутність опозиції значень *легкі – важкі* виявляється насамперед не скільки в їхній власній взаємній суперечливості, скільки в їх переносних значеннях: слова як субстанційний матеріал для С. Гординського – діахронічні за своєю природою:

за різних обставин творення вони можуть бути як «легкими», так і «важкими». Такі контекстуальні антоніми, як зауважує О. Пономарів, – «явище індивідуального творення, а не загальнономовне» [129, с. 65]. Поетичне протиставлення іменників у С. Гординського набуває індивідуально-авторського характеру й при оказіональному сполученні різнорідних за значенням слів: *Налякані святці у тінях темних ніш, / Простуючи одерж зім'яті чудно фалди, / Щоб знов упасти в свій закам'янілий сон, / Як з вулиць вирине і дзвінко по асфальті / Уночі бризне сміх розсміяних мадон!..* («Notre Dame») (32). Фантастичне оживлення кам'яних статуй святих налаштує читача на сприймання реального об'єкта як ірреального й підводить до апперцептивного сприймання значень виділених іменників *смiх* і *мадон* (із супутніми лексемами *бризне, розсміяних*) як протилежних і несумісних.

До антонімічних протиставлень, в яких найвиразніше виявляється індивідуальний характер мовця, належать опозиції за якістю, станом, а також за загальними поняттями й символами.

За якістю: *Руки своєї доторком незборним / Ласкавий і жорстокий командор / Витворює тверді й суворі форми* (81); *Кімната оживає, блузи / Скидаєм, загризаєм хліб / Із чаєм – не алегоричний / Хліб-сіль, але реалістичний / Убогий хліб та сіль* (151); *Ізвідусіль шпурляли вороги / Камінням і глузливими словами... / Жорстокі й добрі! / Треба так було...* (189).

Якості людських натур і характерів – «жорстокість» і «доброта», виражені через виділену антонімічну пару, в поетично-філософському осмисленні С. Гординського набувають значення чинників необхідного в його житті випробовування й загартування, завдяки контексту значення цих слів, зберігаючи опозиційність, стають конотаційними стосовно одне одного. Подібне відбувається з антонімами, вжитими в контекстах літературно-мистецької діяльності досліджуваного автора: *З пливких мряковин, з невиразних форм, / Руки своєї доторком незборним / Ласкавий і жорстокий командор / Витворює тверді й суворі форми* («Creator») (81). Високе призначення поета як Творця, який за своєю природою схожий на Бога, образно виражається у порівняльному протиставленні – *ласкавий і жорстокий командор*. Виходячи з глибокого розуміння специфіки творчості, цю діяхронічно-корелятивну словесну опозицію автор подає як цілком зрозумілу для тих, хто знається на мистецтві. Кожний справжній творець є «ласкавим» (залюбленим у все те, що відображає) і водночас «жорстоким» (вимогливим насамперед по відношенню до самого себе).

За станом: *Кольори і слова... /...ведуть за лаштунки / Буденицини й нудьги, в країну поривання* (37); *...відламок метеору / ...Ще вчора, може, він палахкотів... / Та вже погас і світлості не ле* (57); *У той безрухий час, що в тиші закотвичивсь, / Все шумовиння днів із уст своїх зітри / І слухай, як душі збезвітрілих вітрил / Торкнулась вічність* (70); *Все здається: напружену тишу розірве крик / І наново завтра зовсім почнеться історія* (87); *Під зорями такі прості / Життя і смерть, ненависть і кохання!* (92); *Рефлексії... Там знайдете і світлих і сумних / Немало мрій* (105).

Характерною особливістю антонімів цієї групи є те, що разом із абсолютними протиставленнями значень (*тиша – шумовиння*), або такими, що тяжіють до абсолютних (*тиша – крик*), є авторські контекстуальні антоніми з т. зв. «м'якою опозицією» значень; до таких «комплементарних» антонімів належить пара *світлий – сумний: Рефлексії... Та цур же їм, про них / Писав я вже у «Вітри над полями»; / Там знайдете і світлих, і сумних / Немало мрій, і поривань, і драми («Сновидів»)* (105). «Світло», як відомо, за значенням тяжіє до ряду «радість», «веселощі», «сонце», «день», а «сум» – до таких характеристик стану, як «смуток», «печаль», «журба», співзвучних із «вечором», «сутінками», «сірістю», «негодою». Опозиція цих значень настільки «м'яка», що їх можна сполучити, створивши синкретичний образ «світлого суму». У цій же строфі рядком нижче поет подає дві лексеми, значення яких перегукуються й доповнюють обидві антонімічні одиниці: *світлих, мрій – сумних, драми*.

За загальними поняттями та символами: *Днів злоба й роз'ятрена ненависть, / Над життя сильніша і над смерть* (128); *Ні, ти не мати, не сестра, / Ні, - ти розлючена вовчиця* (130); *Мої уста нещадність бою славлять / І грифа знак, не голуба обрав я* (154); *Проминули роки. Розкотилися шумно. / Все пірвала вода повіднева й вогонь* (187); *Нині – тріумфу крик, / Завтра – поразок гірких* (245). Протиставлення на основі загальних понять та символів наближені до загальнономовних абсолютних антонімів, але, перебуваючи в поетичному просторі, в процесі читацької перцепції вони набувають конотативних варіантів опозиційних значень: *В цей гнівен час, у цю злосердну мить, / Мої уста нещадність бою славлять / І грифа знак, не голуба, обрав я, / Щоб оздобляв мій гордовитий щит («Знак грифа»)* (154). Опозиція значень слів *гриф* і *голуб* набуває гостроти під впливом змісту першого рядка з експресивними лексемами *гнівен, злосердна*, а також другого – *нещадність бою*. Підсилюючим чинником антонімічного протиставлення виступають також займенники *мої, я, мій*, які надають поетичному вислову ознак авторизації; протиставлення значень при цьому стає особистісним, індивідуальним.

Розгляд антонімів поетичного мовлення С. Гординського дає підстави стверджувати, що автор використовує широкий спектр опозиційних значень, у якому варіюються лексичні й контекстуальні, абсолютні й градуальні, протиставні й «компліментарні» значеннєві одиниці, за допомогою яких автор досягає значної експресивності поетичного мовлення.

2.1.7. *Синоніми як засіб обґрунтування відтінкових значень мовно-поетичних одиниць тексту*

Закономірно, що індивідуальні мовні образи виростають на ґрунті синонімічних багатств української мови. Для поетичних творів С.

Гординського характерна самотність авторська синонімія. За характером і якістю синоніми поета-художника мають багату й різноманітну палітру поетичних відтінкових значень; серед них – лексичні, синтаксичні й контекстуальні синоніми, що представлені в різних частиномовних співвідношеннях.

Лексичні авторські синоніми. За частиномовним вираженням синоніми поділяються на чотири групи:

1) **прикметники:** *Люблю я, признаюсь, **чутливий, щирий** вірш... / Лиш хвилинка – розсіявся дим, / Лиш хвилинка – зник погляд очей цих, / І лиш серце котилось за ним / По **холодній, безжалісній** рейці (33); ...**спокійний, що затихлий**, / Не встанеш більше ти... (47); *Та чи ж нам вічно розводить / Лиш вірші **ніжні і ліричні?** (52); Усе, що дике, **змінне, неуловне**, / Ти візьмеш сам... (75); *Так буряних років таран / Бив нас **нестямний, ошалілий**... / ...ярились нам обом / Серця **невговтані, бунтарні** (123); ...бути все поривним і тугим, / Як **буйнодухий, невгамовний вітер**... (134); *Прибій **сентиментів** мене полонив, / **Грайливий, бурхливий, примхливий** (206).****

Серед прикметникових синонімів є такі, що мають ознаки як лексичних, так і контекстуальних: *Люблю я, признаюсь, **чутливий, щирий** вірш, / Та треба, - то впаду і в політичний нежит / І цензуру тоді кров напсю незгірш / Від рідних мазунів, що шкварять марсельєзи («Автопортрет»)* (32).

Означення слова *вірш – чутливий, щирий* – віднесено до групи лексичних синонімів, хоча водночас вони могли бути і в групі контекстуальних. С. Гординський, як відомо, належав до таких літераторів, які надзвичайно ретельно відбирали кожне слово. Номінатив *чутливий* – багатозначне поняття, словникове тлумачення якого – «сповнений уважного, чулого, доброзичливого ставлення до людей; чуйний» [НТС, III, с. 785]. На цій підставі цілком справедливо вважати пару *чутливий, щирий* лексичними синонімами. Однак лексему *чутливий* можна прочитати як «емоційний», наповнений «особистими переживаннями», тоді ці синоніми перейдуть до групи контекстуальних, але ми схилиємося до першого варіанту прочитання. Додатковими стилістичними чинниками, що надають цим синонімам рис самотності, це прийом оживлення, бо «чутливість» і «щирість» є якостями, властивими людині.

2) **іменники:** *...на **крики, верески** дівчацький гул погроз / Стискаю спис... (45); **Натхнення, захвату, горіння** / До болю прагнув я, до сліз... (217); **Бажань і мрій** своїх дарунок так хотів я / Віддавна принести... (61).*

Вибіркові приклади дають уявлення про головну особливість синонімів цієї частини мови – їх парадигматичність, прагнення синонімічного ряду, гнізда; тобто, такі синоніми є здебільшого лексичними, а не контекстуальними на відміну від відтінкових значень наступної групи:

Найвиразніше індивідуально-авторський характер лексичних синонімів виявляється в іменниках: *...**буття** моє / В космічній єдності одним жило диханням, / Що ми - єдиний ритм, один закон кружляння / В просторах вічності - один **вогонь і пал!** («Оксана»)* (261).

Близькість значень іменникових синонімів *вогонь і пал* свідчить про їх споріднену лексичну природу, а їх семантичну відтінковість підтверджує асоціативне поняття «горіти». Маловживана нульова форма *пал* іменника *палання* в сполученні з іменником *вогонь* утворюють стилістично виразне словосполучення з відтінковими значеннями й несхожими формами слів. Особливістю лексичної структури цього контексту є присутність ще однієї

синонімічної пари одиниць, що мають ознаки синтаксичних: *єдиний ритм, один закон кружляння*.

3) прислівники: *Проходиш ти смуглявий і стрункий, / Всміхаючись упевнено і владно* (78) та інші.

Виділені різнозначеннєві прислівники *упевнено, владно* можуть сприйматися (так само й прикметники) як у ролі лексичних, так і контекстуальних синонімів: людина може почуватися впевнено, але при цьому не мати жодних зазіхань на владу. Молодий романтичний мандрівник, яким є ліричний герой С.Гординського, саме так (*упевнено і владно*) відчувається в портах далеких екзотичних країн. Прагнення автора змалювати реальний довершений образ героя об'єднує цю пару різнорідних лексем, надаючи їм ознак відтінкових, зближених значень.

4) дієслова: *Я мав свої ясні хвилини, / Також палав, також тремтів...* (137).

Синоніми, виражені дієсловами, є найменш поширеною групою відтінкових значеннєвих одиниць, однак саме їм належить активна роль поетичного мовлення автора загалом. Подібно прикметниковим і прислівниковим синонімам, наведені в прикладі дієслівні синоніми несуть на собі ознаки обох типів – лексичних і контекстуальних. Минулий час і доконаний вид виділених дієслів вказує на те, що мовлення ліричного героя є спогадами, і такий позамовний чинник додатково сприяє зближенню їх значень.

Контекстуальні авторські синоніми. Різнорідні слова, які лише через контекст сприймаються як відтінкові лексико-семантичні одиниці, містять у собі набагато більший потенціал експресивності й виразності, саме вони насамперед сприймаються як індивідуально-авторські художньо-образні засоби поезики. Найчастіше – це парні іменники, прикметники, дієслова та прислівники, несумісність значень яких одразу привертає увагу читача, змушує вчитатися в контекст і, зрештою осмисливши його, відчутти самотність цих контекстуальних синонімів:

1) прикметники: *В імлістій сірині паризьких вечорів / Здається все таким нудним і мармуровим...* / *Тумани і нудьга! Й навіщо оптимізм?* (29); *В долоні снігу набери, / Сніжинок мертвих і холодних...* / *Нехай летить безмовний крик, / Недовідомий і невломний* (58); *Підводиш стяг над без рухом юрби: / Своє звитяжне і велике серце...* / *На нім ім'я твоє – найбільша з правд!* / *Бо є бунтарська й пристрасна краса в цім...* (82); *Тепер – як перш похмурі, каламутні / Навколо дні...* (136); *Це ж ви мені приспати не дали, / Мов друзі найвірніші, непідлесні...* (189); *...Він встане мовчазний, / Та хижий і жадний, той ум на небі тьмянім...* (192).

Зближення різнорідних лексичних значень контекстуальних синонімів відбувається через поетизацію вислову, надання йому переносного значення, наприклад: *...здається все таким нудним і мармуровим...* Значення прикметників *нудний, мармуровий* поза контекстом не мають нічого спільного, але асоціативно класицистичні пам'ятники та архітектурні споруди французької столиці для поета-романтика здаються анахронічними й

нецікавими (*нудними*). Асоціація, зумовлена контекстом, перетворює різнозначеннєві одиниці на відтінкові. Синкретизм як поєднання або накладання одного значення на інше в певному поетичному контексті також зближує їх: ...*Похмурі, каламутні / Навколо дні, але у серці щось / Зроста ясне, що дивиться в майбутнє...* («Самотність») (136). Прикметникові синоніми *похмурі, каламутні* є контекстуальними, оскільки їх лексичні значення мало схожі: в переносному значенні «похмурість» дня не означає його «каламутності», але в синкретичному поєднанні значень ці семантичні одиниці змальовують образ захмареного неба й туману; за такого прочитання поетичної образності семантика слова *ясне* складає опозицію обом одиницям синонімічної пари, тим самим увиразнюючи їх.

Мистецтвознавці й митці різних галузей мистецтва часто використовують спільні терміни й поняття, що також сприяє зближенню семантично різнорідних мовних одиниць: *Самі слова плывуть, музичні й колоритні, / Й складаються самі в узори, ритми й ритми!* («Слова») (44). Лексема *музичні* в цьому контексті має значення «схожі з музикою», «сприймаються як гармонійні звуки, акорди»; сигніфікат *колоритні* - «виразні», «привабливі», «барвисті». Поза контекстом ці два слова належать до лексики представників різних мистецтв – музики і малярства, але, виступаючи в функції прикметникових означень ключової лексики *слова*, контекстуально сприймаються як синоніми. Тим більш, що музикознавці вживають запозичені з малярської лексики терміни: «барвистий», «колоритний». Із попередніх спостережень видно, що для С. Гординського властиве вживання номінацій із музичної сфери в образно-поетичних висловах, наприклад: «мелодійні ритми» (183), «небесна музика» (82), «співи вітряні» (67), «оркестра авт» (66), «каданс» (29), «струн розірваних акорд» (28).

Прикладом використання лексичних і контекстуальних синонімів у одному поетичному вислові є наступний уривок із вірша «Серце»: ...*передо мною / Каміння хмар, пошарпані узгір'я, / Розчахнуті громами дерева, / І не поля, а чорні бойовища... / І як мені було / Вирощувати серце / Чутливе, ніжне, мирне, людолюбне?..* Цей вірш містить ряд якісних прикметникових означень іменника *серце* - *чутливе, ніжне, мирне, людолюбне*, у якому лексичними синонімами є перші два – *чутливе, ніжне*. Другою парою лексично зближених значень складають лексеми *мирне, людолюбне*. Поза контекстом ці пари синонімів між собою не мають спорідненості, але в поетичному означенні денотата *серце* всі чотири прикметникових епітети виступають як повноправні відтінкові семантичні одиниці;

2) іменники: *Лише собі самому вірив, / Поривам мрій, поривам дум ...* (138); *Хаос, румовища держав. / Нема ні пристані, ні дому...* (165); *І грюк махін, і тупіт важкостопий, / І клекіт сурм, і блиск, і брязкіт лез...* (172); *Кругом руїна, дике пустирище...* (180); *Залізною ходою... / В простори відійшовши, серед гуку / Фанфар, салютів, грюкоту махін* (182).

Специфічність поетичної синонімії С. Гординського зумовлює творення «комбінованих» контекстуальних відтінкових значень. Наприклад: *Там гам, і крик, і скрегіт ланцюгів, / Веселі співи у гурті підпитих, / А часом гамір*

перетне навпіл, / Мов ніж, проклін моряцький соковитий («Моряцькі дороги») (75). За ознаками близькості значень і несхожості словоформ *гам* і *крик* є лексичними синонімами. Зрозуміло, там де «гам», там і «крик», але «скрегіт ланцугів» може бути лише за певної ситуації.

Отже, предикативне дієслово *скрегіт* вказує на місце, де відбувається *гам* і *крик*. Очевидним є перегук значень лексем *гам* – *співи* – *гамір*, а також – *крик* – *проклін*.

3) дієслова: ... *перейти, прожити* / *Не бунтівливі дні, на дно свого буття...* (254); *Шукати* вічно й вічно *рватись*... (34). Дієслівні синоніми також мають свої мовностилістичні особливості, наприклад, у першому контексті автор поєднує два інфінітива доконаного виду, перший з яких – *перейти* – вжито у переносному смислі, а другий – *прожити* – у прямому. У другому прикладі – дієслова неозначеної форми недоконаного виду – *шукати, рватись* – вказують на творче й життєве кредо письменника – невгамовність, задеклароване в однойменному вірші.

4) прислівники: *Нині легко й безжурно заснути на грудях коханок...* (85); ... *відблиск* / *На стисах і щитах войовничо і хижо* лягав... (60); *А ми, задивлені в свої поля і луги, / Пили свою любов безжурно, щедро, повно* (262) та інші. Предикативні прислівники, що виражають стан людини – *легко, безжурно* – сприймаються як індивідуально-авторські через різноманітність їх семантики, яку зближує поетичний контекст. Перцептивні відчуття автора передають контекстуальні синоніми-прислівники, утворені від прикметників за допомогою суфікса - *о* – *войовничо, хижо*. Як деривати, ці прислівники набувають більшої виразності й експресивності, ніж прикметники, від яких вони походять. Згруповані приклади синонімів відображають пропорційність їх частиномовного вираження: С.Гординський віддає перевагу відтінковим значенням, вираженим прикметниками.

У незначній кількості у віршах С. Гординського трапляються **синтаксичні синоніми** з ознаками індивідуально-авторського мовлення: *Кому із нас суджено крізь бурю і крутіж / Неторкнутим пройти? Кому із нас буде дано... / Підняти й понести зім'ятий боєм стяг / Їх слів і їх бажань, завмерлих на устах / В несповненій жазі, у недопитій тузі?* («Сучасникам») (127).

Розгорнутість думки в кожному з двох словосполучень - *в несповненій жазі, у недопитій тузі* – взаємно уточнюють і доповнюють один одного. Поставивши в кінці другого питального речення ці синонімічні словосполучення, автор за допомогою експресивних лексем *бурю, крутіж, підняти, понести, зім'ятий, стяг* підводить читача до сприймання цих синонімів як найбільш експресивних синтаксичних одиниць наведеного контексту.

Серед синтаксичних синонімів є такі, до складу яких входять як лексичні, так і контекстуальні відтінкові значеннєві одиниці: ...*Знаю вже добре, що я / Не дістану нічого задармо, / Все почислить мій лютий Бог, / За слави жорстокий мармур, / За хвилини палань, за любов...*(«Ти») (121).

Ключова думка поетичного контексту *знаю... почислить Бог* мотивує виділені синтаксичні синоніми – *за слави... мармур, за хвилини палань, за любов*

. Виділені лексеми двох синтаксичних конструкцій *мармур*, *палань* і *любов* є багатозначними, тому й припускають різні варіанти їх тлумачення. Внаслідок цього зв'язок слів можна розглядати і як лексичний, і як контекстуальний, але відношення синонімічної одиниці *мармур* до лексем *палання*, *любов* – контекстуальний.

Окрім наведених авторських синонімів, що містяться в окремих контекстах, можна виділити синонімію семантичних полів сюжетно-тематичних сегментів поезій збірки «Колір і ритми».

Семантичне поле «Плин часу». *Котяться* *десь години* / *В синю і чорну ніч* (40); *Ритмічно переходять дні...* (42); *Минуле упало у вічність, розтало, мов крапля...* (59); *Проходили століття...* (60); *Та прийде день: поб'єш склянки з вином...* (49); *В осінній млі така прозора мить* / *Минулих днів...* (86); *Пливають віки, вгорі жахтять та сама синь* (90); *Стою, і сиплеться на ноги* / *Віків прогомоніли пил* (93); *Проминули роки. Розкололися шумно* (187); *Так відходять нестримно у безвість хвилини, / За хвилинами дні, а за днями роки* (195).

Синтаксичні синоніми в межах сюжетно-тематичного семантичного поля мають переносні значення у формі різних тропів і символів: *котяться години*, *переходять дні*, *минуле упало у вічність*, *листя мертвих років шарудить* – схожі на синтагматичні одиниці одного твору, в яких думка перетікає з одного сегмента в інший, уточнюючи й доповнюючи наступну. З погляду частиномовного співвідношення синонімічних лексем домінантними є дієслова.

Опівночі лиш я, / Колиба й чорний ліс / Високо в небі сяє / Алюмінієвий місяць... / *Котяться* *десь години* / *В синю і чорну ніч* («Ноктюрн») (40). Так *відходять* *нестримно у безвість хвилини, / За хвилинами дні, а за днями роки...* («На горі князя Льва») (195). Контексти двох наведених творів перебувають в одному семантичному полі на позначення плинності, нестримності часу. Синтаксичні конструкції обох контекстів виражають аналогічні темпоральні відношення – плин часу, незалежний від людини. Через це стрижневі дієслова *котяться*, *відходять* стають контекстуальними (відносно контексту поля) синонімами.

Частиномовний аспект сегмента «Плин часу» виявляє такі особливості: більшість синтаксичних синонімів виражено сполученням дієслова з іменником (*котяться години*, *переходять дні*), значну меншість складають сполуки іменників із дієприкметниками (*мить минулих днів*).

Семантичне поле «Земля». 1) іменник + іменник: *Руїни скель підводяться яскраво ...*(107); *... коли розгорнемо / Рукою ринь, віків застиглих ринь* (107);

2) прикметник + іменник: *... ми назад свій човен завертаєм, / Щоб золотом далеких узбереж / Красити знов шоломи гордих веж / В емаль небес на пурпурних горбах* (108); *По синій підете дорозі* (81); *Над страшною схилився землею* (129); *Розносить подув вітровий / Пісок із білих дюн* (158); *Припала ніч до росяних узгір* (109); *Де пасовиськ лежать зелені схили...*(109); *В ситий чорнозем вгрузає страшне, невідкличне* (197); *Проходиш за село. Там*

сіре пасовище (139);

3) дієприслівник + іменник: *Оголена стерня / Кінчається без сенсу у просторі... / Та чи ж залишать / Свій слід у млі сполосканих ланів* (142); *Онімлі слухають гори, / Як пляями, долинами йдуть...* (146); *Дощем позмивані асфальти міста* (149).

У межах цього семантичного поля переважну більшість складають синтаксичні синоніми, утворені через сполучення прикметника з іменником. Однак стилістично виразнішими є конструкції з переносними значеннями: «іменник + іменник», «дієприслівник + іменник». Окремі лексичні синоніми *узгір, перелог* семантично перегукуються із контекстуальними *долинами, рівнини*; однокореневі *пустирем, пустинь* значеннєво споріднені зі сигніфікатом *стерня*; ознаки ідеографічної синонімії мають лексеми *горбах, узгір, дюн*. Поняття рельєфу земної поверхні об'єднує синоніми різних контекстів у одному семантичному полі.

Найвиразнішими синтаксичними синонімами цього семантичного поля є ті, що перебувають у контекстах односкладних речень, наприклад: *по синій підете дорозі*, де виділене словосполучення виконує функцію обставини напрямку, або в іншому реченні – обставини місця: *Проходиш за село. Там сіре пасовище*. Очіма художника митець «бачить» колишнє поле пшениці в сірих тонах у зіставленні із синявою осіннього неба, до того ж, психологічно вигляд оголеного поля викликає смуток, відчуття втрати, що асоціативно перегукується із сірою фарбою. В індивідуально-авторській словесній спосіб поет виражає цей мотив у двоскладовому реченні через іменниковий підмет і його дієприкметникове означення: *оголена стерня кінчається без сенсу у просторі...* Загалом С.Гординський легко варіює синтаксичну функцію синонімів з метою побудови якнайяскравіших поетичних образів: *...Онімлі слухають гори, / Як пляями, долинами йдуть, Як несуть крізь верхи і звори Українській землі салют* («Легенди гір») (146). *Тирсою вкриті рівнини, за хмарами хмари блукають, / З прив'язі рвуться громи, вітер від сходу гуде* («Гомін віків») (167).

Очевидною є відтінковість значень *долинами* і *рівнини*, що перебувають в одному семантичному просторі на означення земної поверхні, особливостей її рельєфу. Поетична образність за авторським задумом розширює значеннєвість цих мовних одиниць: «долини», якими січові стрільці *несуть... українській землі салют* набуває значення простору боротьби українських вояків за незалежність. Контекст твору «Гомін віків», де автор в епічному стилі оспівує героїку давнини, впливає на семантику слова *рівнини* та перетворює значення рівної поверхні на символічну арену історичного поступу народу.

Семантичне поле «Далечінь». 1) прикметник + іменник: *...Молодість така п'янка й чудова / Й так жадібно вдивляється до тих / Блакитних обрїв ...* (35); *...узавтра вітрила полинуть на синій безкрай* (72). Специфіка зображення пейзажу в малярстві передбачає віддалені об'єкти забарвлювати в синій тон, що складає ілюзію простору. Семантика слова *безкрай* підсилює відчуття просторовості.

2) іменник + іменник: *Лиш синь і просторінь. Біжать лагідні брижі* (69) та ін. Характерні особливості виділеної пари іменників полягають у розбіжностях їх семантики: перша – наповнена значенням хроматичного кольору холодної гама, а друга – виражає широту й глибину морської стихії.

3) іменник: *вигинався обрій тобі в один тріумфальний лук* (74); *Усе тобі на світі цьому дано: / І далину, і переливи хмар...* (75); *Глибина / Глибшає, росте, ще далше далеч...* (76); *...як тоді переповіш / Далечини волошкові безмежжя* (104). Наведені приклади згрупованих синонімічних одиниць семантичного сегмента «Далечінь» дозволяють дійти висновку, що цей сегмент містить як синтаксичні синоніми (словосполучення), так і окремі лексичні одиниці на позначення відтінків кольорів.. В поетичних контекстах більшість із них набуває символічного значення здебільшого у вираженні прагнень романтичного героя у мандрах і подорожах віднайти свій ідеал. *Ясне безмежжя плес мерехкотить в очах, / Вітрильник промайнув чайок останні лети... / Лиш синь і просторінь. Біжать лагідні брижі... / І ліній обрїю ніщо вже не наблизить* («Егея»). *...Безкраї сонце і моря, / Простірність неозора – / А на столі поезій ряд / І співи Мальтадора* («Льотреамон») (27). Обидва контексти містять синоніми на позначення простору, характеру його сприймання ліричним героєм твору: у першому контексті – узагальнено-абстрактне вираження морського простору – *просторінь*, а в іншому – безмежність його широти – *простірність* (яка?) *неозора*.

Семантичне поле «Небо». На прикладах синонімів цього семантичного поля автор використовує лексеми як з прямими, так і з переносними значеннями: *Душа нестямна і шалена, / Хай підіймається в етер* (58); *Ця світла синява у небесах розлита* (188). Лексичні значення слів *етер* і *небеса* мають відносно невеликі розбіжності: *етер* – це ефір, тобто, той же небесний простір.

Бажань і мрій своїх дарунок так хотів я / Віддавна принести у їх високу синь (61); *Даремне сонце й ластівки у незворушливій лазурі* (42); *...крила вірліні, / В блакиті променистій / Так непорушно линуть* (38); *Пливуть цятки останніх птиць... / Їх крил, вгорі, на золотім безмежжі...* (109); *За ним лягли безмежні перелогі Нових світів...* (110); *Сонце ж – вовтузиться в хмар мутнобагрянній іржі* (169); *Вгорі відблискує емаллю / Бездонна журавлина синь* (213); *Хмар розкуйовданих така буремна рознач* (216); *Померкла голубінь блакиті, / Зазолотилась далечінь* (225). Непоширені номінативні одиниці першої групи на позначення неба (*етер, небеса, небо*) майже не мають поетичної образності; поширені ж синоніми (*журавлина синь; золоте безмежжя та інше*), виражені синтаксичними конструкціями, складають самобутні авторські поетичні образи.

Як художник, С.Гординський «бачив» природу по-особливому – плямами, лініями, смугами; через смуги різних тонів і кольорів він сприймав і небо: *Схилиється верба, а десь на сході, нижче, / Надобрійна стяга - затертих кілька смуг, / Що в сірині імлі нічого й не розрізниш - / Світ замкнутий в собі...* («Вітер над полями»). *Синьою смугою захід стемнів, / Понад яругою пил закурив, / В плесі відбилися осокори, / Тихо спустилися тіні з*

гори... («З ліричного зошита») (211).

В обох контекстах різних творів фактично йдеться про одне і те ж: над обрієм у вечірніх сутінках – останнє світло дня, що минув. Різницю складають лише означення: іменник *стяга* – прикметником *надобрійна*, що вказує на її місцеположення, а іменник *смугою* – якісним прикметником на позначення її кольору. На спорідненість синонімічних одиниць двох контекстів вказує кількісне уточнення складників «стяги» – *затертих кілька смуг*. Отже, про смуги світла йдеться в обох контекстах. Індивідуальний підхід у змалюванні небесного простору виявляється в авторському варіюванні лексем як на вираження предметів (*стяга, смугою*), так і на їх означення (*надобрійна, синьою*).

Семантичне поле «Думання-творення». Відтінкові значення цього семантичного поля за частиномовним вираженням містяться в двох основних групах:

1) іменники, що виражають почуття: *Рефлексії... / Там знайдете і світлих, і сумних / Немало мрій, і поривань, і драми...* (105) та інше;

2) іменники з дієсловами, що виражають процес думання в різних формах і способах: *...спутавши зігрітого коня, / Фантазія пасе його на луках* (101); *Я мну слова, мов Кожем'яка шкуру* (119); *Пошли туди... / ...де прогуркотять коліс ще, вір! За грані / Комоні мрій* (120); *...дух мій збуджений знов пив солодкий біль / Життя* (127); *...чим же / Я висловлю тепер жаги своєї ритм?* (135); *...на синіх крилах диму / Мій огник плив у дальину мети...* (136); *Так міцно виростає віриш... / Слова – ударами бійця* (153) *) ... Ти слово кував і ніс* (174); *Самотність дум своїх шпурляй на гук приборів* (193); *Брязкай міддю, строф загнудуй коні / ...З dna душі випльовуй чорну рану* (126);

3) дієслова наказового способу, які входять до складу поетичної метафори: *Визначай, наказуй, пророкуй, / Конструюй призначення і міти* (126). Наведені приклади синонімів першої й третьої груп цього семантичного поля складають меншість і відрізняються відносно нижчим рівнем поетичної образності; мовні одиниці ж другої групи (*коня фантазія пасе; слово кував і ніс та ін.*), які є конструкторами різних частиномовних лексем, виявляють багату авторську образотворчу фантазію. Найбільшої експресії поет досягає в синонімах, виражених лише дієсловами наказового способу (*визначай, наказуй, пророкуй, конструюй*): *Так щодня - в одчайнім вирі гри / Не затиснуть розпачі долоні, / Вічний голос, як наказ: твори! – / Брязкай міддю, строф загнудуй коні... / – **Визначай, наказуй, пророкуй, / Конструюй призначення і міти** / І в алеях бронзових статуй / Нам героїв і святих різьби ти* («Крик») (125). Метафоричний вислів *брязкай міддю...* («громогласно проголошуй важливі ідеї») і ряд дієслів наказового способу *визначай, наказуй, пророкуй, конструюй* – це одна й та ж думка, виражена в різній лексичний спосіб. Ключовою семантичною конструкцією, від якої йдуть зв'язки до синонімів *брязкай, визначай, наказуй, пророкуй, конструюй* і яка мотивує ці контекстуальні синоніми, є поетичний вислів – *вічний голос, як наказ*. Стилістично увиразнюють мовлення два вдало використаних фразеологізми

вічний голос і брязкай міддю, які в контексті індивідуального мовлення набувають оригінальності.

У підсумку, найширший спектр частиномовного вираження мають лексичні синоніми, які представлені іменниками, прикметниками, дієсловами, прислівниками та займенниками. Контекстуальні – здебільшого прикметниками; синтаксичні - сполученнями прикметників із іменниками та іменників із дієсловами. Групування синонімів в окремі семантичні поля допомогло проаналізувати творення відтінкових значень у межах певного сюжетно-тематичного сегмента поезії загалом. Найвиразніше індивідуально-авторське мовомислення виявляється в просторі семантичного поля «Думання-творення», що пояснюється творчим характером його словесно-малярської діяльності.

2.1.8. Ключові слова – авторське самовираження поетичного світовідчуття

Слово – центральна функціонально-структурна одиниця мови загалом і поетичного твору зокрема. Слово (лексема) є носієм одного чи більше лексичних значень, тобто має свою семантику, яка наповнює смислом поетичний контекст.

У текстах окремого письменника міститься така група слів, які серед однотипних мовних одиниць є носіями основних значень його творів. Це слова, які виконують функцію ключа, тобто засобу проникнення в суть індивідуального мовомислення автора, допомагають відшукати ядро базових семантичних понять, розкрити змістову модель його мовної картини світу, пізнати автора як мовну особистість.

Поетичні твори С. Гординського також містять групи номінативних слів, серед яких – загальноновживані (часто вживані, помірно та рідко вживані) слова, новотвори, професіоналізми малярської сфери, що властиві саме цьому авторові, за якими обізнана на сучасній поезії людина безпомилково впізнає його мовний стиль і що вирізняє цього майстра слова від інших видатних українських поетів. Семантика цих слів дає своєрідний ключ до пізнання художника-поета С. Гординського як самобутньої й неповторної мовної особистості.

Словосполучення й контексти із ключовими словами поділено на тематичні групи.

Поетичне та малярське мистецтво: ...навала форм, і почувань, і слів (96); ...над моїм ліричним видноколом хвилює синь і жита сивий шум (103); ...носив Антонич по кишенях монети зір, мов гудзики хлопчак (111); нехай Пегас і піниться й ірже...(117); всміхнись до Муз ... (118); я мну слова, мов Кожем'яка шкуру; підчищу все граматики скреблом ... (119); заплутуся ...в лабіринтах зловорожих слів (122); монтаж мислей (48); ...хочу бачити барви, не речі (29); бризки барв...(31); гра химерної уяви (48); слова пливуть м узичні й колоритні (44); творю синтези барвних плям... (47); осколки кольорів вітражних...(62); хмарки розгублених думок... (64); вернікси і лянї олії (48); футуризнї химери (27); Зриваєшся – і циркулем жадоб закреслюєш еліпсу кругловиду...(193); словами модними, зачутими крізь дзьобики

зневажних уст вони цвіркочуть...; їх музи нігтики обгризують...; стежками блудите імлістими... (207); зоря, заблукана між зорями, та мрія жеврїла моя... (217); ...ніколи не ширяв мій дух так буйнокрило (262).

Природа: ...на сколихи гілок, на шелест верховіть спливає вечорінь (219); з отав вечірніх пахне сіно, бодяччя на межі... (215); над шляхом верби... в далину ідуть (214); блакитніє далекий ліс... (213); синьою смугою захід стемнів; сходить невловними кроками ніч... (211); замерехтіла далечінь вогнями багрецю й опалю... (213); світле сонце, тепле всім і миле... (203); каштани допитливо ждуть... (87); синя вишина в спокої спорина... (63); сріблистість атмосфер... (40); накрила неба голуба емаль... (69); синій, затишений вечір... (72); крізь сині вечори й рожеві ранки... (75).

Соціальні явища та історичні події: ...серця такі молоді, стягів жовтоблакит... (242); чорний недобитків шлях, ніч зловорожих снів... (246); ...знову Наливайків бик реве, роз'ятрений у пільму... (251); пурпур ран твоїх величі додасть до масштату... (257); листя мертвих років шарудить... (87); ...нині наші серця – наган (83); розхристаність епохи (43); на слави холодний мрамур... (83); хочеться іти ...в красу вогню, крізь пурпур, гнів і смерть... (113); ярились нам ...серця невгортані, бунтарні (123); ворог в чорнім харалузі дуднить об камінь... (124); дні й роки минають невгомно... (128); ...над катаклізмом днів, над чорним бойовищем... (164); хаос, румовища держав, нема ні пристані, ні дому... (167).

Самоцінність поетичних висловів, за якими «впізнається» індивідуальний стиль і творча манера С. Гординського, не виключає можливості виділити окремі лексеми й словосполучення, у складі тематичних груп, які є своєрідним ядром загального поетичного тезауруса досліджуваного.

Поетичне та малярське мистецтво: навала форм; ліричний виднокіл; монети зір; Пегас і піниться, й ірже; всміхнутися до Муз; м'яти слова; граматики скребло; лабіринти слів; монтаж мислей; хочу бачити барви, не речі; бризки барв; химерна уява; слова музичні й колоритні; синтези барвних плям; осколки кольорів; хмарки думок; вернікси; футуристні химери; циркуль жадоб; дзьобики уст; музи нігтики обгризують; стежки імлісті; зоря заблукана; ширяє дух.

Природа: спливає вечорінь; отави вечірні; верби ідуть; блакитніє ліс; сходить кроками ніч; замерехтіла далечінь; сонце, всім миле; каштани ждуть; сріблистість атмосфер; неба емаль; синій вечір; рожеві ранки.

Соціальні явища та історичні події: стягів жовтоблакит; чорний шлях; Наливайків бик; листя років; серця – наган; розхристаність епохи; слави мрамур; краса вогню; серця невгортані, бунтарні; дні й роки минають невгомно; катаклізм днів; чорне бойовище; румовища держав.

Найвиразніші стилістично марковані лексеми входять до найчисленнішої групи слів – «Поетичне та малярське мистецтво», в якій, за частиномовним показником, автор віддає перевагу іменникам, менше – прикметників і дієслів. Характерною особливістю поетичної лексики автора є те, що всі лексеми вживаються в переносних значеннях (монети зір, дзьобики уст, лабіринти слів, м'яти слова та інші). Серед іменників домінують назви

неістот (*слова, уява, плями, думки, дух* та інші). Більшість антропонімів – це імена героїв міфів і легенд (*Муза, Пегас, Наливайко* та інші).

2.1.19. Власні назви як вираження особистісного емоційно-експресивного світосприйняття автора

Індивідуальний стиль як сукупність прийомів використання мовних засобів, що є характерною для творчості окремого письменника, нерозривно пов'язаний з його особистістю, самобутністю його як творчого індивіда. Одне із словникових тлумачень поняття *індивідуальний* – «властивий певній особі» [СІС, с. 280]. Тому використання письменником таких поширених лексичних засобів як власні назви (їх смислове й лексичне навантаження, кількісне співвідношення їх різновидів) дозволяє поглибити знання про нього, довідатися про його симпатії й антипатії, пріоритети, ціннісні орієнтації та інше.

Поетична мова С. Гординського містить такі основні власні назви: імена осіб (антропоніми): письменників різних часів і народів, митців, державних і релігійних діячів, вчених, полководців, героїв літературних творів, легенд, міфів, богослужбних книг та інше; назви міст, країн, сіл, країв та інших місцевостей (топоніми); назви гір та різних ландшафтних утворень (ороніми); назви річок, морів та різних водоймищ (гідроніми); назви планет, зірок і космічних явищ (астроніми); назви пам'яток архітектури, культових споруд та установ.

Власні імена осіб (антропоніми): діячі літератури й мистецтва: *Тарас Шевченко* (129, 171, 242, 251), *Кобзар* (243), *Бодлер* (33, 49, 67), *Марлен Дітріх* (26), *Мальдорор* (28), *Льотреамон* (28, 114), *Гоген* (29), *Горький* (42), *Бажан*, *Рильський* (43), *Верлен*, *Бутович* (48), *Вольтер* (49), *Рембо*, *Аполлінер* (49), *Клерамбо* (51), *Семенко* (53), *Самійленко* (56), *Стенлі* (59), *Анджело*, *Пост*, *Молісон* (64), *Овідій* (63, 64), *Яновський* (66), *Микола Хвильовий* (83), *Влизько* (85), *Ольжич*, *Косач* (86), *Антонич* (111), *Франко* (112), *Рільке* (114), *Олександр Олесь* (262), *Джованні*, *Паоло* (230), *Перуджино*, *Рафаель* (232), *Боттічеллі*, *Гірландайо*, *Паляюольо* (234), *Буонаротті* (235), *Торчелльо* (236), *Данте* (236, 237), *Рудченко*, *Гайченко*, *Підлужний*, *Теліга* (258); державні й релігійні діячі, вчені, полководці: *Сулейман* (69), *Данило Паломник* (70), *Бонапарте* (68), *Ейфель* (38), *Ульрих* (84), *Загаров* (85), *Підкова* (87), *Клеопатра* (92), *Сціпіон* (93), *Метелла*, *князь Лев* (94), *Ганнібал* (101), *Тассо* (103), *Ярослав* (108), *Богдан* (111), *Іван* (118), *Дельтей* (120), *Жанна* (129), *В'ячеслав* (148), *Данило* (155), *Бурундай* (158), *Атілла* (173), *Марко* (174), *Василько*, *Святополк Окаянний* (175), *Мазепа* (197), *Ярославна* (203, 204 [2], 246), *Коллеоні* (230), *Савонароля* (235), *Махно*, *Тарнавський*, *Денікін* (245), *князь Ігор* (247), *Наливайко*, *Лобода* (250), *Володимир Великий* (257), *Кох* (258), *Чорняк* (258 [3], 259), *Мерсіє* (52); герої літературних творів, легенд, міфів, богослужбних книг: *Муза* (52, 97, 100, 101, 106 [2], 118 [2], 161 [2], 218, 223, 233), *Бог* (121, 180, 205, 254), *Могутній* (175), *Господь* (170, 176 [2], 177, 241, 254), *Христос* (174), *Creator* (81), *Дон Кіхот* (45), *Беатріче* (234), *Фльора* (260), *Стікс* (246), *Гефайст*, *Зевс* (227), *Буцефал* (45), *Грації* (47), *Пегас* (110, 117), *Персей* (110), *Ніке* (147, 164), *Пітія* (151), *Атена* (162, 165, 228), *Тірезій*, *Софокл* (166), *Аполлон* (166, 167,

226), *Арес*, *Одін* (162), *Електра* (179), *Прометей* (180, 227), *Паллада*, *Артеміда*, *Пандора*, *Гермес* (226), *Ерот* (220), *Гелена* (223), *Афродіта* (225), *Див* (124, 246), *Чуд-гриф* (155), *Словородиця* (208), *Кожем'яка* (119), *Оранта* (237), *Архістратиг Михайло* (52), *Янгол* (175).

Назви

міст, країн, сіл, країв та інших місцевостей (топоніми): *Україна* (171 [2], 180, 215, 253, 259), *Вкраїна* (253), *Київ* (155, 196, 257 [3], 258, 259), *Львів* (119, 195), *Галич* (190), *Одеса* (67), *Донбас* (146), *Полісся* (146), *Холм* (155 [2]), *Сновидів* (96, 103), *Чортків*, *Жмеринка*, *Фастів* (196), *Полтава* (197), *Путивль* (203, 204), *Канів* (205), *Лубни* (250), *Корсунь*, *Конотон* (242), *Козятин*, *Житомир* (245), *Крути* (243), *Межилісся* (259), *Європа* (53, 54, 55, 147, 172, 183, 238, 242), *Франція* (84 [2], 85), *Париж* (27 [2], 38, 50, 54, 66, 85, 103), *Лювр* (38), *Єлїсейські Алеї* (56), *Єлїсейські поля*, *Бастилія* (85), *Марсей*, *Скамандер*, *Юнград* (68), *Арра*, *Шарльруа*, *Верден* (84), *Данциг* (39), *Капрі* (42), *Флоренція* (60), *Царгород* (67), *Крета* (69), *Алжїр*, *Єгипет*, *Істамбул*, *Тунїс*, *Корсика* (71), *Апїїська дорога* (94), *Рим* (94, 95), *Тоскана* (142, 234), *Кенїтсберг* (158), *Відень* (186, 205), *Регїмонт* (159), *Равшени* (160), *Троя* (223), *Краків* (200), *Берлін* (201), *Перуджа* (231, 232), *Форум Романум* (211), *Дельфи* (227, 228), *Палермо*, *Помпеї*, *Пїза* (232), *Сан Віталїє*, *Равенна* (237), *Москва* (241), *Райх* (258), *Нїмеччина* (258). **Назви гір та різних ландшафтних утворень (оронїми):** *Карпати* (146, 239), *Говерля* (144), *Монблан*, *Гїмалаї* (59), *Альпи* (61), *Альбанські узгір'я* (94), *Петрос* (144), *Голгота* (174); 4) назви річок, морів та різних водоймищ (гідронїми): *Днїпро* (203, 204, 243, 247, 250 [2], 257), *Славутич* (203), *Черемош*, *Прут* (39), *Днїстер* (50, 106), *Каяла* (203 [2]), *Стохїд* (240), *Збруч* (246), *Дон* (245), *Висла* (247), *Чорномор'є* (159), *Танаїс*, *Істр* (168), *Буг* (156), *Сена* (31, 57), *Нїагара* (59), *Янтсекїянга* (59), *Ганза* (66), *Атлантика* (67), *Середземне море* (79), *Арно* (234), *Каспїй* (251, 255); 5) назви планет, зірок і космічних явищ (астронїми): *Козорїг*, *Лебїдь*, *Атаїр*, *Кассїопея*, *Великий Віз*, *Чумацький шлях* (110), *Великий Віз* (110, 239); 6) назви пам'яток архїтектури, культових споруд та установ: *Лук Трїумфальний* (85), *Високий замок* (87), *видавництво «Лярус»* (67), *Пенклуб* (86), *Віденська Опера*, *Академія* (205), *Notre Dame* (31), *Собор св. Стефана* (206).

Розмаїття власних назв, безперечно, свідчить про різнобічність інтересів і зацікавлень С. Гординського, багатий інтелект, широку географію його подорожей і мандрівок, цікавість, дослідницький інтерес і допитливість у різних галузях мистецького й громадського життя, включеність у контекст доби. Показник частотності вживання власних назв дає можливість гіпотетично визначити особистісні пріоритети письменника.

Найбільша кількість вживаних назв – у групі міфонїмів: *Муза* і *Бог* (з перифразами) – по 13 одиниць загальновідомих слів-символів. Це – цілком закономірне явище для українського поета-художника, християнина, мозаїки, розписи, вітражі якого оздоблюють понад три десятки православних храмів по всьому світові. Серед топонїмів – *Європа*, *Париж* – по 8 одиниць і трохи менше – *Україна* й *Київ* – по 7. Це узгоджується з його життєписом: половина життя – в Україні, половина – за кордоном; із Парижем, як мистецькою столицею Європи, у С. Гординського пов'язані найяскравіші враження. А

найбільшу шану серед поетів світового рівня він надає Тарасові Шевченку (Кобзареві) (5) і Шарлю Бодлеру (3).

2.2. Словотворчість Святослава Гординського як одна з найхарактерніших властивостей його ідіостилю

2.2.1. Особливості поетичного словотворення

Письменники в усі часи виконували роль активних словотворців. Власне специфіка художнього стилю не тільки припускає, а й передбачає інтенсивну словотворчість майстра – поета, прозаїка, драматурга, публіциста.

Поетичні лексика й граматики є лінгвістичною передумовою творення мовних одиниць з новими словотворчими значеннями.

У світовому літературному процесі творення нових слів є безперервним і нескінченним: письменники щодня й щомиті поповнюють скарбницю новотворів, і це запорука невичерпності мовного джерела кожного народу.

Словотворення в поезії має суттєві відмінності від деривації в публіцистиці або у прозі насамперед через різницю в їх мотивації. Поетичне словотворення зумовлюється пошуком такої словоформи, яка була б спроможною наповнитися високохудожньою образністю (наприклад, самобутніми метафорами, символами, алегоріями). «Поетові, – зауважує В. Чабаненко, – властива естетика експресивного словотворення.

Продуктування авторських неологізмів – це мовноестетична діяльність вищого рівня, в якій домінує художній, лінгвостилістичний мотив, яка скерована на створення не просто нової, а оригінальної мовленнєвої довершеності» [176, с. 230]. Поезія як рід занять творчого індивіда неомінно випрацьовує певні словотвірні моделі (зразки, типи, схеми), властиві авторові як мовній особистості. Саме за цими моделями, як вважає С. Єрмоленко, «утворюються і регулярно відтворюються в певній мові слова» [51, с. 168]. Це дає підстави вважати, що словотвірна практика письменника має індивідуальний характер. Однією з визначальних характеристик ідіостилю письменника в лексикологічному аспекті є естетична значущість слова. Вживання слів усталеного словника в естетичній функції призводить до появи нової якості мовних одиниць у текстах поетичних творів – естетичної. Елементи загальнонародної мови вступають тут в особливі зв'язки та відношення, продиктовані естетичними завданнями, внаслідок чого мовні одиниці починають включати в себе, окрім буквального значення, інформацію про ідейно-образний зміст художнього твору.

Безсумнівно, С. Гординський як словотворець разом із когортою своїх видатних сучасників (М.Рильський, П.Тичина, М.Бажан, В.Сосюра та інші) зробив вагомий внесок у справу українського художнього словотворення. Методологічною основою лінгвістичного аналізу поетичних дериватів цього видатного поета-художника є наукові розробки сучасних лінгвістів у ділянці мовознавства, яка вивчає лексичні одиниці за структурою і способом їх творення (В. Горбачук, В. Горпинич, О. Земська, І. Ковалик, В. Лопатін та інші). [34, 38, 58, 68, 88]. З погляду словотворення лексичні одиниці поетичних творів автора є різноманітними як за категоріально-частиномовною ознакою новотворів (іменники, прикметники, дієслова, прислівники та інші),

так і за способами їх творення (словоскладання, основоскладання та афіксація). Найпоширенішим типом є лексичний словотвір засобами юкстапозиції та композиції; значну частину нових лексем також складають утворення способом афіксації.

Іменники. Серед лексичних одиниць цієї частини мови значну кількість становлять лексеми, створені шляхом словоскладання, наприклад, ЗОЛОТОНЕБО (236) – *Немов алябастрові, шиби / Просочують світло бліде, / На золотонебі апсиди / Мадонна із дитятком жде...* («Торчельо»). Потенціальний лексичний новотвір-іменник утворено сполученням слів – прикметника *золоте* та іменника *небо*. Можна було б припустити, що перший складник – іменник *золото*, оскільки тло храмових стінописних образів зазвичай покривали тонким шаром золота – позолотою. Однак, на користь прикметника маємо більш вагомий аргумент: С.Гординський не раз зауважував, що реальну дійсність, світ предметів і явищ він сприймає передусім через колір, тобто чуттєво за зовнішніми ознаками їх кольористичного забарвлення. Тому іменник *золотонебо* – юкстапозиція як авторський новотвір.

Цікавими є також утворення з історичним семантичним забарвленням: СИНЬОЖУПАННИК (242) – *Іскри з підкутих чобіт / Креше за лавою лава, / Київ навипиньки встає: / Синьожупанники йдуть...* («Сім літ»). На основі сполучення прикметника *синій* з іменником *жупан*, утворено новий іменник (стилістично – оксюморон), що має інше лексичне значення. Дві лексеми на ознаку кольору одягу козацтва XVIII–XIX ст. завдяки спонтанному народному словотворенню перетворилися на окрему семантичну одиницю, що стала назвою вояка новітніх військових формувань армії УНР. Сьогодні в повсякденному вжитку цього слова немає, тому воно сприймається як історизм, але в емоційному поетичному мовленні С. Гординського лексема зберігає оригінальність новотвору доби, свідком і учасником якої він був.

Іменники афіксального способу творення, на відміну від прикметників, мають значно більшу стилістичну привабливість: ФУТУРИЗИ (34) – *Признаюсь, спокою я не люблю зовсім; / Волю бачити змінливі **футуризи**, / Хвилясті обрії, вітрів атаки хижі / І хмари, що летять екраном голубим...* («Спокій»). Відіменниковий новотвір *футуризи* тяжіє до мистецьких арготизмів, маючи твірну базу від *футуризм* із суфіксом *-из* на позначення процесу (творення футуристичних зображень) і зрештою – результату творчої праці (власне зображень).

ДАЛІНЬ (115) – *В полях буйніш зазеленіє шовк / Згіркнулих трав і листя вільхи й в'язу... / Тоді **далінь** стає немов ясніша, / Мов глибшає і досягає зір...* («Сновидів»). *Далінь* – відіменникове утворення із суфіксом *-инь*, що вказує на просторовість зображуваного мотиву, на відміну від загальноновживаних слів *далечинь*, *далечина*, *далеч* фактично відсутнє в розмовній мові й потенційно має поетико-романтичне забарвлення.

Серед афіксальних новотворів привертають увагу також префіксально-суфіксальні мовні одиниці, наприклад: АНТИВИРІЙНІСТЬ (209) – *Моя невгамовна туга / Мучиться **антивірійністю** / Того трикутного розкрилля: /*

Вона каже йому летіти / Не настріч теплому сонцю, / А напроти вчасних приморозків... («Антивирійне»). Імовірно, твірною базою цього потенційного лексичного словотвірного неологізму є іменник *вирійність* з префіксоїдом *анти-*, до якого приєднано суфікс *-ість*.

Експресивними, стилістично маркованими сприймаються безафіксальні лексичні новотвори: СКОРЧ (132) – *Знесиленим думкам / Свідомість зомліва. Лиш підсвідомим скорчем / Уперті щелепи змикаються...* («Щоденне»). Цей безафіксальний лексичний потенціальний новотвір-іменник вказує на наслідок одноразової дії (скорченість як форма, утворена внаслідок дії). Окрім того, контекст виявляє переносність (відтак і поетичність) лексичного значення цього слова.

СИК (154) – *На львинім тілі голова орлина, – / Так повстає назустріч хуртовинам / Той птахолев – орденоносний знак, / Ударом крил і криком войовничим / Стрічає він, не знаючи, що ляк, / І сик злови, й криваві огневиці...* («Знак грифа»). Творення віддієслівного (*сичати*) іменника-діалектизма *сик* відбувається шляхом відкидання афіксів. Лаконічність безафіксної форми сприяє органічному входженню цього слова в поетичний контекст. З орфоепічного погляду ця фонема наслідуює звук злобного сичання, підсилюючи експресивність поетичного мовообразу.

Стилістично виразними й поетичними у С. Гординського є прийменниково-іменникові конструкції: ПІДВЕЧІР (29, 30) – *Знов підвечір. Знов прохід по вулицях. / Сигаретки тоненький димок. / Знову ти!.. Надійшла, усміхнулася / Й вкрала серця мого шматок...* («Зустріч»). Рідковживана лексема *підвечір* (те саме, що *підвечір'я*) запозичена з народно-розмовної лексики; в оточенні стилістично й експресивно нейтральних одиниць мови ця лексема має заряд авторських емоцій, спогадів і переживань: описуючи паризькі події, поет не забуває рідну Галичину.

Варіантом словотвірної іменникової конструкції з двох слів, які належать до різних частин мови частин мови є лексема ПРАВОДАВЕЦЬ (82) – *І є найвище із найвищих прав – / Собі самому бути праводавцем.* («Креатор») Твірна база – зрощення іменника *право* й дієслова *давати* з додаванням суфікса *-ець* на позначення особи.

Прикметникові новотвори С. Гординського також утворено в різноманітний спосіб – слово- і основоскладання, афіксації, за аналогією усталених морфологічних моделей та інших. Серед найвиразніших прикметникових словосполучень – новотвір СТРІЛИСТОЦОГЛИЙ (39) – *Зип'яті по хребтах холодних бурунів / Задріботять вони в своїм останнім танці / Туди, де жде на них у синій даліні / Вагонів стук і в млі – стрілистоцоглий Данціг* («Дерева»). Твірною основою потенційного лексичного новотвору-юкстапозиції *стрілистоцоглий* є модель якісних прикметників, а саме інтенсивного вияву ознаки форми за схожістю (зі стрілою). Крім того, автор дає суб'єктивно-інтенсивну оцінку панорамі портового міста: художник-поет сприймає насамперед форму предметного світу й характер пейзажу. Модель новотвору: прикметник *стрілиста*, в якому суфікс *-ист* слугує інтенсивному вияву форми + іменник *щогла* + афікс *-ий*.

Лексичним потенціальним авторським неологізмом є слово **ТЕМНОЛУКІ** (203) – *Чує, чує князь на хвилях вітру: / – Я тобі криваві рани витру, / Умочу в Каялі свій рукав... – / І на бойовищі серед крові / Він нахмуриє темнолукі брови, / У стремена став* («Ярославна»). Цілком логічним для поетичного переспіву старовинної пам'ятки князівських часів є поєднання лексичних значень *темний* і *лук*, в якому прикметник *темний* вжито в значенні «чорний», а іменник *лук* – як зброя дугоподібної форми, виконують роль метафоричного порівняння брів із луками, творячи прикметниковий авторський новотвір-словосполучення у множині **темнолукі**. Інтерфікс *-о-* поєднує обидва значення. Ймовірно, автор керувався аналогією – *темнолиці, темноокі, темноволосі*.

Окрім юкстапозитів у С. Гординського є стилістично оригінальні композити, створені поєднанням декількох основ. **КВАДРАТОЩОКИЙ** (231) – *...сьогодні ледве хто пізнав би / В худощавих мужчинах / Нащадків квадратощоквих кондот'єрів* («Перуджа»). Складне слово авторський оказіоналізм **квадратощокий** утворено поєднанням основ *квадрат(на)* і *щок(а)* та інтерфікса *-і-* від словосполучення *квадратна щока*. Твірною базою для нього є оксюморон.

ДОВГОСЛІТНИЙ (80) – *На обр'ях імлісто-сивих / Будують подуви вітрів / Будівлі хмар, що таять зливи / Осінніх довгослітних днів* («Дороги»).

Цей лексичний новотвір побудовано поєднанням основ прикметника *довгий* та іменника *сльота*, інтерфікса *-о-* та прикметникової суфіксації *-н-*.

Окрім іменників і прикметників автор використовує й рідковживані дієприкметники, наприклад: **РОЗІСКРЕНЕ** (58) – *Ти стій, дивися і кричи / Туди, в розіскрене бездоння: / Нехай летить безмовний крик, / Недовідомий і невломний...* («Розмови»). Цей пасивний дієприкметник минулого часу (від дієслова *розіскрити*) в авторському поетичному мовленні може сприйматися й у значенні прикметника (який випромінює іскри, сяє, іскриться).

Стилістично неординарне слово **РОЗСМІЯНІ** (32) – *І ловлять відгомін катедри ржаві брами / Й ховаються в кутки, уставлені рядами, / Налякані святці у тінях темних ніш, / Простуючи одеж зім'яті фалди, / Щоб знов упасти в свій закам'янілий сон, / Як з вулиць вирине і дзвінко по асфальті / Уночі бризне сміх розсміяних мадон!..* («Notre Dame»). Авторський словотвірний неологізм **розсміяні** утворено за моделлю пасивного дієприкметника минулого часу *розсмішений*; при тому виражено зміст активної дії у сполученні з пасивною за словотвірною моделлю пасивного суфікса *-ян*.

У деяких контекстах автор використовує неологізми, створені за аналогією зі словами з подібними морфемними схемами: **ДІТВАЦЬКИЙ** (45) – *...І щоб не підстелить вам свого Я під ноги! / Й на крики, верески, діввацький гул погроз, / Глумливі посмішки глибокодумних гномів, / Стискаю спис міцніш...* («Дон Кіхот»). Українська діалектна лексика має іменник *дівва*. Ймовірно, словотвірний неологізм-прикметник **діввацький** походить від авторської гри слів за аналогією з усталеними словоформами із суфіксацією *-аць-к-*: *хижацький, чудернацький, дивацький*.

Змальовуючи колірні явища, художник-поет С. Гординський часом звертається до нетрадиційного написання слів: МУТНОБАГРЯНИЙ (169) – *Сняться походи, пожежі, безмір'я, розкриті наостіж, / Клики ворожі якісь, люди з мечами, чужі, / Гарби, насипані збіжжям, на межах – порубані кості, / Сонце ж – вовтузиться в хмар мутнобагряній іржі* («Гомін віків»). Потенціальний лексичний неологізм *мутнобагряній* утворено за звичайною словотвірною моделлю: прислівник *мутно* + прикметник *багряній* із інтерфіксом -о- та прикметниковим суфіксом -н- на означення кольору та інших властивостей предметів і явищ.

Стилістично своєрідними у С. Гординського є **прислівникові** утворення: УСТОКРОТЬ (104) – *Це ж квіти ті, що стоптані колись, / Як станемо усміхнуті на межах / Нам **устокроть** завітнуть багряними / Паланням барв на блюзах і на лезах...* («Сновидів»). Ймовірно, оказіональний авторський неологізм *устокроть* утворено як російську кальку – *востократ*.

Помітним словотвірним явищем поетичного мовлення С. Гординського є прислівники як словосполучення: ВЕРХДЕРЕВА (246) – *Земля у ворожому стиску. / Відходить останній похід, / **Верхдерева** скиглить Див, / Свище в пустий набій...* («Сім літ»). Потенціальний лексичний новотвір-словосполучення *верхдерева* утворено шляхом зрощення номінатива *верх* з відмінковою формою іменника *дерева*.

Дієслівне словотворення у порівнянні з іменниковим і прикметниковим хоч і не відрізняється оригінальністю, але має певні авторські особливості: ГЛИБША (116) – *Ще теплі дні, та холод ранній. / І **глибша** неба синь, / У невимовному чеканні / Застигла далечинь* («Сновидів»). Дієслово *глибша* є усиченою формою лексеми *глибшає*, що означає незавершену дію, процес.

ЛІРИЧИТИ (57) – *Часом, як стане тобі на душі несподівано гірко, / Виходиш блукати тоді по бульварах засмічених / І, пальцем у серці своїм провертівши маленьку дірку, / Починаєш **ліричити*** («Ars poetica»). Суфіксальне дієслово *ліричити* утворене від іменникової основи *лір(ика)* та афіксів за зразком – *музичити*, *п'яндичити*, а також *батрачити* і тому подібне, де суфікс -и означає незавершеність і тривалість дії у часі.

Окрім названих стилістично маркованих новотворів і діалектизмів мова поетичних творів автора містить цілу низку як потенційних [*футуризмий* (27), *кав'ярняний* (27), *бомбастичний* (49), *бросквині* (60), *важкоплинний* (106), *многоплідний* (177), *темнолукий* (203), *рожевопінна* (213), *ржавиний* (254), а *рхістратижий* (256) та інші] та суто авторських дериватів [*кам'яностопий* (120), *суворосердний* (124), *правда-мста* (170), *власновільний* (199), *смаглозолотавий* (218), *прамузика* (218), *ситочервоний* (230), *важковисний* (238), *сторадість* (260) та інші], які виявляють його характерні риси як самобутньої мовної особистості.

Огляд основних засобів лексичного словотворення С. Гординського дозволяє дійти висновку, що основною рисою його індивідуальної словотворчості є активний і результативний пошук таких її засобів, які дозволяють якнайповніше виявити особисті естетичні уподобання. Поетичні новотвори (вторинні знаки словесної номінації) є істотним компонентом його

художньої мови. Мовні фузії, внаслідок яких виникають нові за складом і звучанням мовні елементи, – природна й органічна практика С. Гординського як майстра слова. Ефективність і результативність словотвірної діяльності автора виявляється як у різноманітності її способів, так і в оригінальності та самобутності новостворених лексем.

Характерними лексико-семантичними особливостями мови досліджуваного автора є значеннєва контамінація, яка виражається контекстуальним перемішуванням лексичних значень слів у віршовому тексті з метою увиразнення поетичного мовлення, а також мовностилістична аберація як свідоме відхилення мовця від загальноприйнятих норм з метою надання стилю індивідуальних експресивних рис.

Висновки до розділу 2

На основі вивчення лексичних ресурсів мови С. Гординського доходимо таких висновків:

- індивідуально-авторський стиль поезії С. Гординського виявляє свої особливості передусім через характер і якість його лексичних одиниць;

- специфіка поетичної творчості потребує від письменника активізації словотвірної діяльності для якнайповнішого й найвичерпнішого вираження індивідуально-авторської художньої образності; деривати, утворені в різноманітний спосіб, є одним із найважливіших складників поетичної лексики досліджуваного автора;

- оригінальність поетичної мови досліджуваного автора полягає в комплексному використанні засобів образності, майстерному поєднанні в строфі новотворів, метафор, епітетів, порівнянь, власних назв та інших лексичних засобів для зображення й самооцінки внутрішнього стану ліричного героя.

РОЗДІЛ 3

СИМВОЛІКА ПОЕТИЧНОЇ МОВИ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

3.1. Мовно-естетичні знаки національної культури

Серед різноманітних знаків повсякденного життя (технічних, математичних, хімічних, торговельних, дорожніх та ін.) мовно-естетичні знаки посідають особливе місце, оскільки їх основу складає такий універсальний засіб вираження людського світосприймання, як слово. Окрім того, це не розмовно-побутове, не публіцистичне або якесь інше слово – це слово художнє, яке живе за законами естетики, філософії, етики, моральної відповідальності. Тобто це образи, створені нашими прапредками або ближчими попередниками, що містять у собі ідею сутнісного, вічного, незмінного в духовному житті народу. Об'єктивне існування усталених знаків національної культури є базою й передумовою їх поетичного вираження через осмислення та сучасну авторську інтерпретацію у творі красного письменства.

«Мовно-естетичні знаки національної культури, – як зауважує С.

Єрмоленко, – існують як синтез індивідуального й суспільно-соціального, емоційного і раціонального, експліцитного та імпліцитного; вони пов'язані з естетичною функцією мови безпосередньо через сферу художньо-словесної творчості або опосередковано через інші види мистецтв, засоби масової інформації, загалом – через національно-мовну свідомість мовців» [51, 358]. В історії становлення Української держави й нації складалося так, що передусім поети ставали носіями національної свідомості (Г. Сковорода, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, Є. Маланюк, В. Стус, Ліна Костенко та інші), і саме вони, майстри слова, ставали творцями мовно-естетичних знаків національної культури. Сучасні майстри слова, продовжуючи традиції класиків, і сьогодні надають цим знакам нових, відповідних нашому часові рис. Характерними прикметами мовно-естетичних знаків національної культури, – як вважає С. Єрмоленко, – є їх «упізнаваність, відтворюваність, здатність продукувати трансформовані мовні форми, зберігаючи семантико-асоціативний стрижень слова, словосполучення, фрази» [51, с. 359].

У творах С. Гординського є багато знакових символів, що відбивають глибини української етнокультури, нові та новітні символи, що виникали на шляху нашого історичного розвитку. Однак серед розмаїття словесних знаків, що торкаються світоглядних вартостей українського народу, провідне місце належить трьом із них: одному з найдавніших фітосимволів – **каліні**, символу, пов'язаному з історичним минулим, – **Полтаві**, та символічній постаті основоположника української ідеї – **Тарасові Шевченку**.

Калина – це знак життя, крові, вогню й смерті; рослинний символ, який часто відіграє роль світового древа, на вершечку якого птахи дзьобають ягоди, приносячи людям вісті; це древо пов'язує світ померлих зі світом живих. Калина символізує, з одного боку, радість, з іншого – смуток, долю. «Через свою подібність до крові калина, як і сама кров, символізує вірність» [СС-1, с. 109]. У С. Гординського: – *Земле, земле! – тобі / Під калині червоної куц / Пісню складаю свою – / Твій кров'ю набряклий епос!* («Сім літ»).

«Земля» (Україна) – «червона калина» – «кров» складають парадигму ключових значень цього контексту, бо для автора образ калини пов'язаний насамперед із подіями визвольних змагань, із жертвним чином кращих синів України, які полягли в збройній боротьбі за її волю. «Калина – символ розквіту», – підкреслює О. Потапенко у «Словнику символів культури України», – своєрідний місток, що з'єднує два береги: молодість і старість (ширше: народження і смерть)» [СС-1, с. 110].

У поемі-роздумі «Сновидів» С. Гординський згадує калину як невід'ємну деталь українського краєвиду: *Але ходім полями аж до гаю, / Що ген у яр спускається. Там дрозд / В ліщиннику засвище, заспівають / Синиці нам, зашарудить хворост, / Коли зайці перебіжать; на краю / Гущавими калини зірвем брость, / Що ягоди свої червонокиті, / Розбризкала по листі соковитім* (106).

Лексема *калина*, будучи ядром наведеного контексту, має таку дистрибуцію: *до гаю, яр, дрозд, в ліщиннику, синиці, брость*. Кожна з цих дистрибутивних лексем несе в собі образне значення характерної риси української природи, знайомих з дитинства краєвидів. Особлива роль тут належить дієслову *розбризкала*, яке динамізує поетичне мовлення й опосередковано викликає асоціативний образ крові як символу вірності.

Ідея визволення України була провідною у С. Гординського впродовж усього творчого життя, тому не випадково одним із трьох основних мовних знаків національної культури, відображених у його поезії, є символ неминучого зіткнення імперської Росії й волелюбної козацької України, яким є тононім *Полтава: Мазепин зір, розпалений вогнем... / Страшне прокляття пригадів іржавих... / Пече у горлі чорний чад поразки, / А на устах віків завмерлий пил... / Мазепинське зростає вірне плем'я* («Полтава») (197). Опорними значеннєвими одиницями семантики наведеного контексту є лексеми: *Мазепин, зір, вогнем, прокляття, поразки, зростає, плем'я*, які перебувають під мовним знаком «Полтава», що узагальнює ідею визвольного руху. Поразка гетьмана Мазепи мотивує й зумовлює продовження боротьби, завзяття, стійкість і наполегливість бійців у національних змаганнях нових часів – українських патріотів, що зросли під знаком Полтави: *Мазепинське зростає вірне плем'я*.

Третім чільним знаком національної культури в поезії С. Гординського є постать і поетична спадщина Великого Кобзаря. У спогадах та інтерв'ю поет неодноразово зауважує, що Т. Шевченко для нього є пророком, який бачив далеко вперед: *Це він, віщий, далі пісню творить, / Клекотить, прокльонами говорить, / Аж проймає всіх живущих дрозд, / Нетерплячий, гнівний, з Богом спорить, / Він, що СЛОВОМ все почав також* («Канів») (205). Змістова наповненість знака «Шевченко» виражена ключовою лексемою *віщий* («пророк») і словосполученням *з Богом спорить* («бунтівник»). Особливість такого знака полягає в тому, що його сприймання передбачає «наявність спільного культурно-літературного ґрунту для співрозмовників» (С.

Єрмоленко) [51, с. 364]. Не можна не погодитись з тим, що конструкція *дали пісню творить* цілком відповідає дійсності: минають століття, але ідеї

Великого Кобзаря залишаються невмирущими й донині. Виділена С. Гординським лексема *словом* несе в собі істину: Шевченко як засновник сучасної української літературної мови *Словом* (як Логосом) вивів на скрижалях історії Українську Ідею, але ж це Слово й досі залишається занедбаним, що й викликає занепокоєність поета.

Мовні знаки національної культури утворюються на основі поєднання емоціональних і раціональних мовних сегментів його етнонаціональної свідомості. Творцями мовних знаків національної культури здебільшого стають відомі майстри художнього слова, одним із яких є С. Гординський. Наведені мовні знаки національної культури (*Калина, Полтава, Тарас Шевченко*) складають ядро мовної картини світу досліджуваного автора.

3.2. Семантика та стилістичні функції барвопозначень

Мовна кольористика охоплює систему словесного вираження суб'єктивних авторських відчуттів світло-колірних явищ дійсності, що у С. Гординського знаходить мовне вираження в його лексико-семантичних одиницях на означення барв і відтінків. Результати застосування статистичного методу задля виявлення домінантної ролі кольороназв у його поетичному мовленні [123, с. 175 – 177] підтверджують припущення, що поетичний кольоропис є однією з провідних ознак мовного стилю С. Гординського.

Характерним явищем його поетичного світосприймання є «хроместезія», за якої зорові стимули викликають колірні відчуття, наприклад: ...*емаль небес на пурпурних горбах* (108); ...у *синяві будівель і дерев...* (172); ...*блакитних мрій тендітний вплив обтерши...* (117).

Відмінкова форма іменників (називний і родовий) *емаль небес* є описовою кольороназвою зі значенням «блакитний» поєднується в уяві читача із семантикою назви «пурпурний», відад'єктивна кольороназва-іменник асоціативно забарвлює уявний простір *будівель і дерев*. Прикметниково-іменникове сполучення *блакитних мрій...* у складі поетичного контексту семантично перегукується з фразеологізмом «Годі літати в небі, опустиись на землю»: все небесне асоціюється з блакитним або синім. На цій підставі подібні кольористичні контексти відносимо до хроместезійних.

Кольороназва має знаково-символічну природу, тому як будь-який мовний символ – полісемічна, вона розкриває авторові широкі можливості для поетичного слововживання певного барвопозначення в різних контекстах.

Світ кольорів реальної дійсності й кольороназв у текстах літературних творів, безперечно, – різні світи (один – природний, інший – знаково-символічний), однак деякі положення теорії кольористики необхідні для побудови моделей аналізу барвопозначень С. Гординського.

Усі хроматичні кольори поділяються на базові та відтінкові, що походять від них. До перших належать: *червоний, жовтий, синій*. Цих кольорів достатньо для отримання будь-якого відтінку, але до базових кольорів часто додають ще й *оранжевий, фіолетовий і зелений*.

До групи ахроматичних кольорів належать *білий, чорний, сірий* кольори.

Усі шість хроматичних кольорів поділяються на два спектри – «холодний» та «теплій». За умов поділу цих кольорів, уписаних у коло, за допомогою діагоналі (між фіолетовим і червоним та – зеленим і жовтим) матимемо два колірних півкола, що належить до «холодної» та «теплої» гам. «Холодна» – *фіолетовий, синій, зелений*; «тепла» – *червоний, оранжевий, жовтий*. Діаметрально протилежні кольори (наприклад, червоний – зелений) складають опозиційні пари «додаткових» кольорів, що підсилюють один одного. «М'який» ефект сполучення кольорів досягається поєднанням споріднених (сусідніх у колі) барв, наприклад, *оранжевий, жовтий*.

У процесі історичного розвитку людства складалася система символічних значень базових кольорів. Узагальнено маємо таку систему значень: *червоний* – збурення почуттів, зіткнення, боротьба; *оранжевий* – піднесення, бадьорість, оптимізм, сподівання на краще; *жовтий* – світло, тепло, доброта, сердечність, благородство; *зелений* – життя, зростання, розквіт; *синій* (голубий) – зосередженість, зібраність, самозаглибленість, тиша, спокій; *фіолетовий* – знесилення, занепад, жертвність.

Модель дослідження мовних функцій найвиразніших барвопозначень С. Гординського щодо об'єктів дійсності складається з п'яти ділянок: 1) природа; 2) мистецтво; 3) урбаністичний простір; 4) одяг і прикраси; 5) війна та військові атрибути.

Природа. У контекстах портретних образів кольороназви використовуються різноманітні тропеїчні фігури та інші словесні засоби художнього вираження як зовнішніх, так і внутрішніх рис людини: *Карміновий* *гвоздик*, *мов щедра крапля крові*, / *Оздобив пурпуром опаль твого чола* (219). Прикметниковий епітет *карміновий* є складником порівняльного звороту, в якому конкретизує предметність іменників *гвоздик* і *кров* через свою ознакову семантику. Окрім цього, художник-поет використовує три барвопозначення (*карміновий, пурпур, опаль*) для створення поетичного портрета, в якому кольористичний епітет *опаль* (глибокий коричнево-вохристий відтінок) увиразнює поетичний образ.

Пейзажні мотиви відрізняються різноманітністю частиномовного вираження колірних назв у складі художньо-поетичних висловів, серед яких домінують іменникові барвопозначення – *оранж, багр, багрець, червінь*:

Руїни скель підводяться яскраво / В емаль небес на пурпурних горбах (108); *Шляхи твої прості у всякий час, / Крізь сині вечори й рожеві ранки...* (75); *Над синню плес палкий оранж і багр* (108); *Замерехтіла далечинь / Вогнями багрецю й опалю...* (213). Відповідно до задуму, автор то сполучає описове іменникове барвопозначення (*емаль*) з прикметниковим автологічним (*пурпурний*), то наводить цілу низку автологічних іменникових кольоративів (*синь, оранж, багр*), протиставляючи колірну назву холодного спектра *синь* назвам теплового – *оранж, багр*.

У роздумах про поетичну майстерність поет також вживає іменникові кольороназви (*червінь*) у складі метафоричних конструкцій: *Такий поет, коли досягне плід, / Коли доп'є і сонце, й червінь літа...* (97, 104, 136, 190, 234). З метою увиразнення опису важкої й напруженої ситуації під час війни поет

удається до використання кольористичних епітетів-комполітів: *Сонце-ж вовтузиться в хмар мутнобагрянній іржі* (169); *Увесь стривожений, звертаються на захід, / Де хмар розбурханих багрянокрилі птахи / Вечірню синяву роздзьобують в огні* (190). Деривати, утворені шляхом поєднання двох основ *мутнобагрянній* та *багрянокрилі*, протиставляються лексемі *синява* не граматично, а семантично – з огляду приналежності цих кольоративів до теплої та холодної гам.

Не менш привабливими є колірні назви з погляду їх мовностилістичних функцій: *Шляхи твої прості у всякий час, / Кризь сині вечори й рожеві ранки, / Відоме море й невідоме враз, / Мов тіло смаглогрудої коханки* («Моряцькі дороги») (75). Обидва кольоративи *сині* і *рожеві* виконують подвійну функцію: 1) предикативну, виражаючи дійсне світлове забарвлення вечірньої (*сині*) і ранкової (*рожеві*) пори; 2) символічну: «синій» (мрійливість, задуманість заглибленість у власний світ уявлень і фантазій). Так цей контекст «забарвлюють» два полісемічних кольоративи, які в поетичному контексті виражають індивідуально-авторське сприймання дійсності.

Вивчення лексики С. Гординського дає підстави вважати, що, торкаючись будь-якої сфери життєдіяльності людини або природи, автор диференціює типи й різновиди кольороназв, наприклад, у групі «Природа» використано здебільшого хроматичні кольоративи з прямим позначенням барви. В інших групах наведених контекстів із барвопозначеннями – різноманітні варіанти їх уживання.

Мистецтво. Ахроматичні кольороназви: *Чорний спалах тіла перетворюється в духове* (220); *...ще сну не вигоріла їдь, ще чорним виваром напоює свідомість* (251); *в арктичному зимному сонці / Крилами білими маяв смерті суворий янгол* (59).

Кольороназва ахроматичного ряду *чорний* використовується однозначно на позначення негативних явищ: чуттєвість на основі інстинктів у порівнянні з духовністю відповідає чорному кольору. Більш складною є логіка використання кольоратива *білий*: на догоду художньо-поетичній образності автор порушує усталену значеннєвість колірних символів і для означення крил ангела смерті використовує атрибутивне барвопозначення – *білими*, до того ж, асоціативний образ білого снігу Арктики є додатковим аргументом щодо доцільності вживання цієї кольороназв; 2) барвопозначення хроматичного ряду: *... Підіймаю на щоглу серця барвистий стяг - / Хай лопоче на синіх вітрах, над буруновим клетом!; І піна багряна з горлянки бухне, як / Захочеш прохарчать слова свого благання* (46). Наведені приклади містять неоднорідні барвопозначення: експресія мовлення досягається шляхом використання прихованого контекстуального протиставлення значень слів *барвистий* і *синій*, серед яких перше є кольороназвою неозначених кольорів (барв – багато, але жодної не названо), друге – кольоратив на позначення базового кольору хроматичного ряду. Символічна семантика лексеми *барвистий* – суперечлива єдність емоцій і почуттів, а слово *синій* виражає непереборний заклик до романтики далеких доріг. Семантика кольороназви *багряна* більш тісно пов'язана з контекстом, ніж дві попередні: дистрибуція мовних одиниць

складається з експресивних лексем – *піна*, з *горлянки*, *бухне* та ін., але остаточної завершеності поетичний образ набуває лише за умов введення в контекст прикметникового колірною означення іменника *багряна піна*.

Хроматично-ахроматичні кольоративи: ...*по плямах білих і жовтих блукаєм, мов Стенлі*. Використання кольороназв у поезіях досліджуваного автора завжди є продуманим і виваженим з обов'язковим урахуванням символічних значень кольорів, а також асоціативного їх сприймання читачем: *Відпливали туди, де в арктичному зимному сонці / Крилами білими маяв смерті суворий янгол, / І неслись на рожевовітрийльній китайській джонці / Подувам снів дитячих хвилями Янтсекіяну* («Дитячі мандрівки») (59).

Два колірних означення *білими* і *рожевовітрийльній* символічно відображають у дитячій свідомості світ ілюстрованих книжок і репродукцій з картин про підкорення Арктики, про екзотичні форми китайських вітрильників. Кольороназва *білими* вимагає як означувального, так і символічного прочитання: білий полярний простір дійсно ставав смертельним для деяких його дослідників, а символічне прочитання автор переносить до східної (зокрема китайської) традиції, де колір смерті, трауру не чорний, а білий. Кольороназва вітрил китайської джонки (*рожевовітрийльна*) – цілком означувальна.

Урбаністичний простір. Європа 20-х – 30-х років ХХ ст. у порівнянні з Україною з її громадянською війною, військовим протистоянням більшовистській Росії, двома голодоморами, класовими битвами, колективізаціями та іншим, уявлялася поету затишним кутком земної кулі, де можна продуктивно навчатися малярства в старих і сучасних майстрів пензля й самовіддано служити поетичній Музі. Враження від Парижа й Марселя український митець передає в таких поетичних висловлюваннях: ...*Час оранжадою / Крізь соломку вливається в вечора сині уста; ...вечір за шибою синьою / Починає заліплювати день у блакитний конверт* (27). Після напруженого робочого дня поет любив посидіти з друзями-емігрантами в дешевому паризькому кафе, штучне жовтувате освітлення якого складало контраст вечірнім сутінкам, тому простір по той бік крізь шиби сприймався забарвленим у блакитно-сині кольори. Вечірня прохолода під час прогулянок по набережних Сени переконливо передається за допомогою базового кольору холодного спектра – синього: *І здавалось: на сині бульвари / Вечір смуток коновками лє* (31).

Портове місто Марсель постає в поезії С. Гординського як символ добре зорганізованого процесу продуктивної праці: *І синьоблузний день, брудний, мов робітник, / Оливою плює в зелену воду доків* (70). До синього кольору, характерного для сприймання Франції загалом, поет додає – зелений як символ невмирущості й вічності життя природи й людства. Лаконічними лексичними засобами, серед яких кольоративи відіграють ключову роль, автор передає атмосферу улюбленого кафе: ...*Під вікном у кав'ярні, де вечір за шибою синьою / Починає заліплювати день у блакитний конверт. / Дим з папіроски снується тоненькою струйкою...* («Café crème») (27).

Внутрішню зосередженість, самозаглибленість, рівновагу символізують кольори холодного спектра, до яких належать *синій, блакитний і зелений*. Кольоративи на означення відтінкових барв – синього і блакитного – точно виражають романтичну атмосферу спокою і затишку паризького кафе, де харчувався молодий український митець, де відбувалися зустрічі та дискусії з художниками й поетами про шляхи розвитку українського мистецтва. Метонімічне перейменування *синьою шибою*, що переносить забарвлення природного середовища на «шибу», надає звичайному колірному означенню *синій* рис індивідуально-авторського, а кольоратив *блакитний* у складі метафоричного порівняння вечора з конвертом сприймається як оригінальна й самобутня авторська тропеїчна фігура.

Одяг і прикраси. Однією з характерних особливостей естетичного світосприймання поета-художника С.Гординського є відповідність пріоритетів малярської й словесної кольористики в зображенні одягу й прикрас. У багатьох стінописах, станкових полотнах і графічних малюнках домінує червоний колір («Хрещення Києва», «Володимир Мономах і його діти», «Гуцульське весілля», «Оленка», «Гуцульські музики», «Опришки», «Гуцульська дівчина» та інші).

Пам'ятаю: ти була в червонім ... (35); Приваблюють кармінами жінки... (78); До мене голоси озвались таємничі, / Що кликали: „Диви, обдертий з багряниці / Нащадку наш, – ти винуватий теж...” (257); Пам'ятаю, ти була в червонім / І п'янка, п'янкіша від вина, / Я ж, припавши, цілував долоні, / молодий юнак! («Н.Н.») (35). Автор уживає кольороназви як у символічному, так і в означувальному значеннях, наприклад, червоний колір жіночої сукні у вислові *...ти була в червонім* має подвійне тлумачення: лексема *червоний* може бути як у ролі предикативної одиниці, що вказує на дійсний колір одягу в певний день і час, а також – кольоративом-символом пристрасті ліричного героя, яка підтримується зв'язками значень лексем *п'янка, п'янкіша, вина, цілував, молодий*.

Війна та військові атрибути. Кольороназви, що означають воєнні події та військову атрибутику, мають певні закономірності: війнам різних історичних часів відповідає властиве їм, кольористичне забарвлення, наприклад, війнам князівських часів – барвопозначення теплої гами (*червоний, жовтий*), що символізують бойове завзяття, переможні походи, славу та ін.: *...Коні копитами б'ють, / ...Їх очі від крові червоні (168); В сагайдаках колосились їм стріли із жовтої міді (168).* З метою увиразнення мовлення автор вживає назви контрастних кольорів із опозиційними лексичними значеннями – червоного й синього: *Сонце над сходом стало черлене, мов щит. / Трави колишуться, порскають спутані коні, / Верби шумують, ріка узороччям блищить, / Крики пастуші, як гомін у синяві дзвонить! («Холм») (156).* Якісний прикметник давньоукраїнської лексики на позначення червоного кольору *черлений* через контекст (Холм – місто-щит у часи татаро-монгольської навали) набуває епічно-символічного характеру: фраза *черлене, мов щит*, несучи пафос рицарської героїки, контрастує й увиразнює семантику словосполучень: *трави колишуться, верби шумують, ріка узороччям блищить,*

крики пастуші, що виражає гармонію мирного життя. Кольоратив *синява* у значенні «небо» символізує стабільне життя русичів, яке забезпечують ратники з *черленими* щитами. Символи оборонної війни (*черлене, мов щит*) і мирного життя (*синява*) перебувають у логічній взаємозалежності.

У поезіях, присвячених добі українських визвольних змагань, переважають кольоративи холодної гами (*синій, пурпурний*) та колірні назви ахроматичних барв (*білий*). У першому випадку це символ мрійливості й водночас величності державотворчих прагнень, а в другому – жертвовної святості полеглих у боротьбі за незалежність України: *Чи, наскрізь випалені, / ...По синій підете дорозі, / Де б кожен радісно горів* (81); *Так хочеться іти – на схід, на захід, / В красу вогню, крізь пурпур, гнів і смерть...* (113, 132, 177, 219, 237).

Принципово відмінна від попередньої кольористика, що означає події Другої світової війни: *...І не поля, а чорні бойовища, / Засіяні драконовими клами...* (178); *...Ті звалища руїн.../ Чорніли купами каміння* (256); *Страх обгризає серця. Темінь безоких ночей* (169). Кольороназви ахроматичної барви, контрастні попередній (*білий*) – *чорні, чорніли*, – вживаються в поетичних контекстах, де йдеться про фашистську навалу; близькою до них є описове барвопозначення *темінь*. Усі три колірних лексеми мають символічне значення смерті, небуття.

Наведені приклади дають розуміння багатства й різноманітності вживання поетом-художником автологічних барвопозначень, однак це не означає безсистемності їх використання.

Парадигми базових кольорів та їх словесне вираження. Для розгляду парадигм колірних найменувань художника-поета С. Гординського за базові взято *червоний, жовтий і синій*, оскільки в малярстві цих фарб цілком достатньо, щоб через їх змішування отримати будь-який відтінок хроматичних кольорів.

Парадигма червоного кольору складається з чотирьох морфологічних варіантів: ЧЕРВІНЬ (104, 136, 190, 234) *Коли доп'є і сонце, й червінь літа, і біль страждань...* (97); ЧЕРЛЕНИЙ *Сонце над заходом стало, черлене, мов щит* (165); ЧЕРВОНІТИ *На тихий став піти тепер би.../ Де червоніє верболіз...* (213); ЧЕРВОНІЙ (35, 35, 39, 47, 55, 104, 240, 168) – *...капітал – / Річ дуже гарна у кишені, / Звичайно, власній, та на жаль, / Його нема ніколи в мене. / Отож кричу на весь квартал / Відверто і демонстративно: / Зробімо червоний Карнавал / І поділім усе порівно!* («Листи з Парижа») (55).

Іронічно забарвлений контекст містить багатозначну кольороназву *червоний*, що означає лексему *Карнавал*, які утворюють словосполучення переносного значення («Жовтнева революція»). Цей контекст є характерним прикладом «хромотропії», тобто метафоричних висловів з використанням кольороназв.

За допомогою барвопозначень автор забезпечує поетичному мовленню певну інтонаційну забарвленість. Іронія тут досягається протиставленням значень *капітал – червоний Карнавал* та конструкцією *кричу на весь квартал*. Окрім того, асоціативно кольороназва *червоний* викликає спогад про червону

символіку «комуністичних» часів, символізує радянський тоталітаризм і всі його жахливі наслідки.

Парадигма жовтого кольору виражена шістьма номінативними одиницями різноманітного частининомовного складу – іменником, дієсловом, прислівником та трьома прикметниками, серед яких є дериват, утворений з двох основ (*жовтотканий*). Характерною особливістю символіки цього кольору є його амбівалентність: символічне значення цієї барви має як позитивне («сонце», «світло», «добро», «щедрість хлібного поля» та інше), так і негативне («зрадливість») забарвлення: ЖОВТЬ (116) ...*Снить про синяву днів, замерезжану в жовть* (195); ЖОВТІЄ *Жовтіє лист беріз* (116); ЖОВТО *А на ріку на жовто і червоно / Мальований я витягну каюк* (108); ЖОВТАВИЙ *А це малий жовтавий том / Глумливих посмішок Вольтера* (49); ЖОВТИЙ (26, 59, 60, 74, 168) – *Минуле упало у вічність, розтало, мов крапля, / Але споминів давніх ніколи ніщо вже не стемнить; / Розкриваєм увечері, часом, маленький школярський атлас / І по плямах блакитних і жовтих блукаєм, мов Стенлі («Дитячі мандрівки»)* (59).

У вірші з авторськими спогадами і рефлексіями, пов'язаними з дитинством (1910-ті – поч. 1920-х рр.), лексему *жовтих* поет поєднує з кольоративом *блакитних*. Позначення країн світу на будь-якій мапі – різнокольорове, тому, ймовірно, йдеться про мапу України, видану друком у часи ЗУНР, де етнічні землі позначалися кольорами національного прапора. На час написання цього твору (середина 1930-х рр.) *минуле* давно *упало у вічність*, тому значеннєвий ряд лексем *минуле, вічність, упало, розтало, споминів, давніх* містить семантику теплої ностальгії за дитинством і ранньою юністю. Багатозначність кольороназви «жовтий» розкривається в її тлумаченні як кольору сонячного світла, тепла. Особливою є роль дієслова *блукаєм* (а не «мандруємо»): у лексичному значенні *блукаєм* є відтінок дитячої безтурботності, бо блукати заради блукання можуть дозволити собі лише діти. Однією з особливостей вживання полісемічної кольороназви *жовтий* є те, що переважна більшість значень має означувальний, а не символічний характер. Серед барвопозначень парадигми лише іменниковий кольоратив *жовть* вжито в значенні одного з кольорів національного прапора України.

Парадигма синього кольору фіксується в трьох формах: прикметника, іменника й прислівника: СИНІЙ (27, 31, 35, 38, 38, 38, 39, 40, 63, 67, 69, 72, 72, 72, 72, 75, 78, 79, 79, 81, 83, 88, 108, 122, 136, 143, 196, 203, 211, 234, 234, 241) ...*час оранжадою / Крізь соломку вливається в вечора сині уста* (27); СИНЬ (61, 61, 68, 69, 88, 90, 103, 104, 107, 108, 116, 120, 126, 133, 139, 139, 139, 155, 190, 212, 213, 226, 245) *За садом на плесах ясної, безкрайньої сині...* (60). Характерною особливістю кольористики С.Гординського є надання кількісної переваги барвопозначенням синього кольору та його відтінковим варіантам, що докладно висвітлювалося в публікаціях [123, 124]. Без урахування тонових різновидів базового синього кольору, якими є блакитний, голубий, лазуровий та інші, його слововживання складає 70 одиниць, серед яких прикметник *синій* – 33 одиниці, відприкметниковий іменник усіченої форми *синь* – 24 одиниці. і прислівниковий дериват *синьо* – 3 одиниці. Символічне значення

синього кольору – спокій, зосередженість, заглибленість як психічний стан людини – дає підстави для припущення, що поетові були властиві саме такі риси характеру. СИНЬО (89, 215, 226) – *І зрізьблена промінням срібним, / Південна гострогранна тінь / Ховалась синьо до заломин / Пощерблених вітрами стін* («Римські ямби») (89). Самобутнє колірне означення дії – *синьо* міг зробити лише поет-художник. Традиційно цим кольоративом письменники означають іменник *тінь*, але образ колірної дії може виникнути тільки у творчій уяві художника. Контекст містить також описову кольороназву *срібним*, яка перегукується з прислівником *синьо*, утворюючи в уяві сріблясто-синій кольорит зображення античних руїн. Окрім цього кольоратив-прислівник *синьо*, яким автор забарвлює тіні, створює ефект так званої «хроматичної аберації», за якої автор «не помічає» інших відтінків тіней. Це – своєрідне словесно-малювальське узагальнення поета-живописця.

Частовживаними в досліджуваного автора є кольороназви на позначення барв ахроматичного ряду, за допомогою яких поет створює не менш яскраві й самобутні поетичні образи.

Парадигма білого кольору виражається лише дієсловом і прикметником: БІЛТИ *Білили надми ще...* (255); БІЛИЙ (38, 39, 59, 60, 89, 90, 111, 129, 148, 158, 174, 219, 220, 232, 239, 245, 246, 253, 254) – *Лежиш на білім полі бою, / Останнім крикнувши бійцям, / І цідить слиною їдкою / На тебе важкозбройний хам* («Легенди гір») (148). Кольоронайменування *білім* за авторським задумом ужито як багатозначне: 1) як предикативний прикметник на означення кольору засніженого поля; 2) як символічний кольоратив (білий – «святе», «чисте»). Перша частина складносурядного речення, ядром якого є символічне значення кольороназви «білий», протиставляється семантиці лексеми «хам» з її конотативними значеннями – *цідить, слиною, їдкою*. Така опозиція значень виявляє полісемічність барвонайменування *білім* і допомагає відчутти функцію оригінального авторського кольоратива ахроматичного ряду.

Символічна кольороназва «білий» у цьому контексті за свідомим задумом автора створює ефект авторської хромотопсії, яка виражається в прагненні поета-художника максимально забарвити семантичний простір кольором святості, жертвності патрітів України в ім'я її щасливого майбуття.

Парадигма сірого кольору представлена прикметником та іменниками: СІРИЙ (41, 139, 174, 196) *З-поза сірих дощових заслон...* (26);

СІРІСТЬ *Умій збагнути крізь щоденну сірість...* (121); СІРИНА (114, 139, 139, 268, 190) – *Пополудні, коли надходить смерк, / Але ніхто знайомий не надходить, / Будує світ вигадливих химер; / Там люлька – друг у сірині негод* («Сновидів») (114). Ахроматичний іменниковий кольоратив «сірина» вказує на проміжне становище між двома контрастними тонами – білим і чорним; цей тон – ніякий, тому для ока художника – нудний, одноманітний. Таке розуміння символічного значення цього тону пояснює, чому С. Гординський означає іменник *негода* іменником-кольоративом *сірина*. Лексеми *химера* і *сірина* – в контекстуальній опозиції, бо *химери* в поета – то словесні витвори, образи, які не мають нічого спільного з нудотою; номінатив *люлька* також протистоїть семантиці лексем *сірина, негода*, бо у віршовому контексті – *люлька* для

майстра слова й пензля є помічницею як у поетичній, так і в малярській творчості.

Парадигма чорного кольору, в якій виразно домінує прикметникова форми над дієслівною, посідає значне місце в ієрархії уподобань

С. Гординського. У сучасному мовознавстві (у працях окремих вчених) ахроматичні кольори набули назви «некольорових кольоративів»

(І. Меншиков, І. Попова та інші) [103, с. 140 – 147]; у цьому є певний сенс: у малярстві серед різноманітних фарб біла, сіра й чорна посідають рівноправне місце. Хтось вважає ці фарби барвами, а хтось – ні; істина полягає в тому, що вони дійсно не мають спектральних кольорів. Синонімом

«некольорових кольоративів» є «тон». ЧОРНІТИ (256, 240, 245, 246) *Та чорніло місто, як згарища* (31); ЧОРНІША *Тепер, коли чорніша ніч...* (124); ЧОРНИЙ (40, 40, 58, 69, 77, 80, 107, 111, 124, 126, 129, 140, 140, 143, 144, 152, 157, 158, 158, 162, 164, 172, 177, 178, 192, 195, 197, 218, 220, 227, 227, 230, 232)

– *І тупотить юрба народів чорна, / В полях толочить квіт і злак / Ізязики гризе: О горе нам! / Де знак, спасіння знак?* («Апокаліптичне») (177). У

наведеному контексті якісний прикметник *чорна*, що означає іменник *юрба*, творить поетичний образ отари – темних, грішних і переляканих тварин, що відчувають свою неминучу загибель. Символ чорного кольору – смерть, небуття, пекло. Точно знайдене колірне означення юрби – як отари – *чорна* – перегукується з іншими значеннєвими складниками семантичного контексту:

юрба несе смерть – *толочить квіт і злак*. Лексеми *юрба, толочить* – в опозиції до слів *квіт, злак*. Значення ад'єктива *чорний* виступає референтом семи *горе*. Конотативними одиницями, що увиразнюють вислів із символічним кольоративом *чорна*, є відіменникове дієслово *тупотить*, яке асоціативно підсилює образ отари, – тупої, темної й безжалісної в стані паніки та страху.

Серед кольороназв С. Гординського є багато **описових (непрямих) позначень кольорів**; вони присутні майже в кожному вірші. Мовні форми барвопозначень у різних контекстах різні, їх сприйняття зумовлене різним ступенем підготовленості читача до сприймання колірних значень і ототожнення їх з реальними барвами дійсності. Спостереження за функціями описових кольоропозначень дають розуміння їх активності й стилістичної експресивності; поетичні вислови з описовими кольороназвами сприймаються як виразніші за автологічних позначень кольорів. Такі барвопозначення часто використовуються: у словесно-поетичних портретах, наприклад: *Її волосся пінилося чорним прибоєм / До опалевих берегів її рамен* (232) («опаль» – світло-коричневий колір); у описах воєнних подій: *Світле сонце, тепле всім і миле / Пощо ти проміння огнекриле / Кидаєш на ладові полки?* (203) («огнекрилий» – червоний); *Не відчитаєш буряних призначень / З задимлених, налитих кров'ю зір* (162) («кров» – червоний колір); *Сонце буде кривавитися без мети, / Щодня розбиваючи свою голову / Об бронзовий обруч обрію* (209) (так само); *Знов під ногами шарудять листки... / Нагадують душі забуті рани / Іржею зрад тавровані віки* (172) («іржа» – червоно-коричневий колір); у зображенні людських емоцій і переживань: *Розквітлий вишнею дитячий теплий сміх / Не втихомирить нас...* (128) (цвіт вишні навесні – білий); *Ти колись, як перше*

затріпочеш, / **Квітко вогняна** (35) («вогонь» – червоний); для опису природи: *Підвечір тут розжесвірює уяву / ...розлив вогню – нестямна повинь барв* (108) («повинь барв» – розмай клірних відтінків); ...*Бійцям між зривами й ударами двома, / Зрадлива тиша ця лише лаштунки. Навіть / Розквітлий вишнею дитячий теплий сміх / Не втихомирить нас, суворих і нещадних...* («Сучасникам») (127). Описовий поетичний кольоратив *розквітлий вишнею* піддається прочитанню лише за умов декодування символу білого кольору (*вишня цвіте білим*) – «чистота», «святість», «невинність». Дієприкметник *розквітлий* з іменником в орудному відмінку *вишнею* якісно означають лексему *сміх*, створюючи індивідуальний авторський образ, семантичний ряд якого (*розквітлий, вишнею, дитячий, теплий*) зустрічає опозицію значень – *суворих, нещадних*. Цей контраст семантичних одиниць контексту підсилює оригінальність описового кольоратива *розквітлий вишнею* й свідчить про мовну майстерність С. Гординського у творенні описових поетичних конструкцій.

Окрему парадигму складають **словесні колірні явища, на які вказується без їх конкретизації**: в описах мистецьких творів, роздумах про мистецтво: *Він кохає кольори. Я теж. / Всі, що злиті в яскраві каданси* (29) («яскраві каданси» – кольористично довершені фрагменти малярського полотна); *Динамічних фарб гарячий кольорит* (37) («кольорит» – системна організація кольорів полотна, що складає гармонію їх взаємовідношень); *І вікна заложив захоплений митець / Вітражу барвного горючими вогнями* (31) (тут – ефект додаткових кольорів: «теплій» червоний – «горить», контрастуючи з «холодними» зеленими й синіми барвами); *І переливи барв, і динамічність ліній / Контрастами жальють зіниці, мов оса* (34) («переливи барв» – м'які переходи одних відтінків у інші); *Невже ж мені поезія ніяких / Ні барв, ні тем уже не розгорта...* (104); *Творю синтези барвних плям* (47) («синтези барвних плям» – сполучення різних кольорів); *Хочу бачити барви, не речі* (29); ...*Самі слова, мов різнобарвне скло...* (107). Авторський захоплений опис гри кольорів без їх конкретизації розпалює уяву поціновувача малярства значно більше, ніж за умов їх називання; у зображеннях міського простору: *Блиск реклам* (27) (тут – гра різнокольорового світла); ...*Рефлекси неонів асфальти сполохані лижуть* (66) («рефлекси неонів» – відбитки неонових вогнів на мокрому асфальті); ...*І світу марево безбарвне, / Мов без мети, брело кудись* (217). *Рефлекси неонів* – це те, що насамперед хвилює уяву залюбленої у вечірні вогні молодь, а *безбарвність* – те, проти чого протестує їх ество; у відображенні природи: *Де тільки діти... / граються / по квітучих плантах...* (185) («квітучі планти» – незаймані поля з польовими квітами); ...*Межею ідучи, зривав ти б, може, квіття, / Ті квіти польові, які ти полюбив...* (140); *Там папороть цвіте, чудна, як пера паві* (144) («пера паві» – яскраві й несподівані сполучення кольорів); *Це ж дням і рокам прийдешинім / Так яскраво розцвівся сніг* (148); *Ліси розкрили тріумфальну браму / Його прийняти і ввести до храму / На бенкет барв; Злотінь, здіймаються дерева, / Як вибух, у блакить* (216) («бенкет барв» – буяння яскравих локальних кольорів; «вибух» – різкий контраст колірних плям). Одним із найвиразніших авторських кольоративів

неозначених барв є лаконічне словосполучення, що правдиво передає осінню природу – це *бенкет барв*; у виявах ліричних почуттів і переживань: *Здавалось: сім гарячих смуг веселки / Перепліталось барвами своїми* (166) («сім смуг веселки» – червоний, оранжевий, жовтий, зелений, голубий, синій, фіолетовий); *В обіймах лиш одна коханка – самота, / ...Вона нашіптує і мучить бризком барв* (30) («бризки барв» – велика кількість різнокольорових плям); *Сім смуг веселки, бризки барв* – це поетичні образи радісного світовідчуття, але автор ускладнює образність, вводячи семантичне протиставлення: *самота – бризки барв*, тобто, недоречність або невчасність радісної гри кольорів у стані самотності є дестабілізуючим подразником психіки ліричного героя. У поетичних роздумах про мистецтво слова або пензля найчастіше використовується номінатив *барва* й похідні від нього частиномовні одиниці – прислівник *барвисто*, прикметник *барвний*, композит *різнобарвний*. Стереотипами малярського мислення зумовлюються вислови *переливи барв*; *синтези барвних плям*; самотність поетичної образності досягається через вдале запозичення музичних професіоналізмів – *яскраві каданси*.

Використання висловів, що формально вказують на колірні явища, але не виражають їх, відповідає художньо-образному авторському задумові, має свою творчу логіку: неозначені кольороназви в процесі перцепції збуджують фантазію читача, залучають його до інтерактивної діяльності, стимулюють аперцепцію, а також спонукають до уважного прочитання й актуалізації контексту, бо лише через нього включається механізм образної уяви.

Найбільш образно урбаністичний простір змальовується через опис вулиць і бульварів французької столиці. Сполучення професіонального терміна *рефлекси* з лексемою *неони* утворює семантичну конструкцію незначених барв неонових реклам, яка є яскравим поетичним образом, що вказує на характерну рису вечірнього Парижа. Так само неозначена кольороназва *безбарвне* як епітет надає особливої виразності означенню іменника *марєво*.

У зображеннях картин природи домінує лесична парадигма словоформ з *квіт*: *квіти, квіття, квітучі*, вказуючи на денотати, які відповідають реальному цвітінню квітів і трав, а також відкривають читачеві простір для асоціювання й уявлення колірної гами розмаїтого рослинного світу.

Авторською самотністю відзначаються поетичні вислови з неозначеними кольороназвами в ліричних рядках, де автор прагне якнайвиразніше виявити почуття й переживання ліричного героя. Вислови *сім смуг...веселки, бризком барв* у поетичних контекстах сприймаються як порівняльні звороти, в яких ці неозначені кольороназви є образними аналогами емоцій і почуттів.

Знаковим є порівняльний аналіз функцій барвопозначень у мовленні поетів-художників Т. Шевченка та С. Гординського [125, с. 523 – 527]. У кольористичних означеннях зовнішності жінки Т. Шевченко спирається здебільшого на фольклорні атрибути, виражені фразеологізмами: *чорні брови, карі оченята, біле личко* («Катерина»). С. Гординський же використовує

колірні ознаки як предикати з авторизованою оцінкою: *обличчя смаглозолотаве, згашеність перламутру* (про очі) («Зустріч») (30) та інші. Використання кольоратива *чорний* у обох митців має індивідуальні експресивні риси. У Т. Шевченка: *Коло серця – як гадина чорна повернулась* («Катерина»); у С. Гординського: *Тепер, коли чорніша ніч...* («Розмова з уявним двійником»). Т. Шевченко, як видно, користується автологічними формами барвопозначень, а Гординський – конвертує номінатив *чорний*, утворюючи дієслово усіченої форми *чорніша* (замість *чорніє*). С. Гординський, безсумнівно, враховує досвід мовного барвопозначення, набутий попередниками й сучасниками у вітчизняній та зарубіжній літературі, додаючи особистий внесок у скарбницю самобутньої мови на позначення кольорів.

Осмислення принципів індивідуально-авторського барвопису С. Гординського, який спирався на світовий досвід уживання кольороназв, дозволяють дійти висновку, що митцю властиві як адгерентно експресивне («інтенсифіковано виразне» [В.А. Чабаненко]), так і хромодієзове (стримано-пастельне, приглушене) барвопозначення, що ефективно впливає на читача як суб'єкта сприймання його поезій, задає відповідний тон, інтонаційне забарвлення його поетичному мовленню. Автор успішно застосовує як прийоми хроматичної аберації (свідомого викривлення контекстуальної семантики кольоропозначень), так і авторської хромотопсії як прагнення «розфарбувати» відтворений у слові світ.

3.3. Малярство як детермінант мови поета-художника

Формально галузь зображувальної і словесно-літературної творчості – суть різні галузі. Але це не зовсім так; є багато чого спільного, що споріднює митців і літераторів.

В основі будь-якої мистецької (у тому числі й словесної) творчості лежить індивідуально-авторське творення художніх образів. Образність – істотна ознака як літератури, так і образотворчого мистецтва.

Учені, які працюють у галузі психології творчості, стверджують, що на етапі зародження впродовж нетривалого часу художній образ залишається нічим і ніяк не оформленим. Саме на цьому етапі він перебуває в такому стані, що може належати і музиканту, і скульпторові, і поету, і художникові. Так образність єднає всіх причетних до будь-якої творчості. Важко не помітити, що теоретики мистецтва й літератури часто вживають одні і ті ж терміни: *тема, ідея, сюжет, композиція, зображення, портрет, пейзаж, ритм, динаміка, експресивність, малюнок, контраст, цілісність, фрагментарність* та інше.

Історія світової літератури й мистецтва знає імена творців, що зробили значний внесок у розвиток як словесного, так і образотворчого мистецтва, або гармонійно поєднували ці два роди діяльності, надаючи перевагу одному з них: Е. Андіївська, І. Багряний, В. Винниченко, М. Волошин, О. Довженко, М. Лермонтов, О. Лятуринська, Мікеланджело, О. Петрова, О. Пушкін, П. Тичина, В. Хмелюк, Т. Шевченко, та інші. До цієї когорти щедро й різнобічно обдарованих людей входить і С. Гординський.

Серед відомих літераторів із світовим ім'ям було багато таких, які мали тісні дружні взаємини з художниками; це взаємозбагачувало майстрів слова і пензля, породжувало нові ідеї, стимулювало творчий пошук. Наприклад, творчі контакти А. Рембо з постімпресіоністами А. Маттісом, Ж. Сіслеєм, П. Ренуаром та іншими викликало в молодого поета живий інтерес до проблеми спорідненості звуків мовлення з певними кольорами (вірш «Голосні»), художник М. Ге був захоплений проблематикою й образністю романів Л. Толстого, що породило цикл полотен «Голгофа», а М. Врубель створив чимало малюнків і картин за мотивами творів М. Лермонтова.

Очевидним є зв'язок поетичного мовомислення С. Гординського з малярським, який яскраво простежується в публіцистиці, де містяться його особисті думки й міркування про кольоропис. Наводимо найхарактерніші вислови С. Гординського зі статей з емігрантських часописів і альманахів різних років у зіставленні з поетичними контекстами:

1) враження від кольористики творів українських митців на еміграції: «Модерна *гра* (тут і далі виділено нами – В.П.) чорнобілих *плям*; психологічна вирафінованість; серед тенденцій частини наших мистців висловлюватися абстрактно, часто губилася людина» [СГ-4, с. 50 – 52]; *гами* найсильнішого напруження *пурпури, синяви і зелені в ударі з білою фарбою і золотим тлом*; *вибух спонтанності*; з обмеженої кількості кубиків смальти витягати найсильніше звучання; мозаїки діють силою свого кольору [СГ-14, с. 223]. Порівняймо: «Свіжість *зелених* тонів» – ...*Поволі подались до лісу, що стіною / Яснозеленою у долині стояв* (260); «Модерна гра *чорно-білих* плям» – ...*Богдан, у білих рукавицях, / З трояндою на чорному вбранні* (111); «Мозаїки діють силою свого кольору» – *хочу бачити барви, не речі* (29); «...гами найсильнішого напруження *пурпури, синяви і зелені в ударі з білою фарбою і золотим тлом*» – *Останній блиск багряно відгорів, / Згасає небо, небо золотаве, / І в синяву заімлених горбів...* (95);

2) оцінка форми та змісту творів, їх відповідність запитам часу: «... *ультрамоdernні мистці*.. Його графізм слідний у його замилюванні обводити форми чорною лінією... покубістичний маляр» [СГ-4, с. 50]; «Найбільш суцільна річ; ... змагання до шукань і експериментування; метою кожного твору було створити гарну річ; ...*незгармонізовані кольори*; символізм це вже певна життєва філософія» [СГ-2, с. 42]. Порівняємо: «ультрамоdernні мистці» – *Мабуть, не модний я. Що ж – я такий, як є* (32);

3) асоціативні паралелі між поезією й малярством; рух і ритм слова й зображення: «У володінні ритмом, – зауважує С. Гординський, – Архипенко непомильний; усе тут живе, *все поривне, динамічне, полум'яне* – вгору; з усього досі сказаного...; не треба доказувати безосновність тих слів...; ...вага і завдання національного мистецтва, характер національного мистецтва знаходиться у внутрішніх творчих джерелах мистця» [СГ-7, с. 23 – 24]. «*Вибух почувань*; ...замилування до плоскості та *кольористичного багатства*; ...компактність композиції монументальні лінії; пульсування ритму; ...*свіжість зелених тонів; ритмічне звучання*; культурна метрополія; могутнє враження; мистецтво дозрілого стилю; нововідкривання мистця в стилі» [СГ-14, с. 230].

Порівняємо: «усе тут живе, все поривне, динамічне, полум'яне» – *Ось метеор зірвався і, розтята / Смиком вогню, горить небесна грань* (111); «вибух почувань» – *...листя верховіть, / Як вибух радості, стріляло у блакить* (255); «замилування до плоскості та кольористичного багатства» – *...слова пливають, музичні й колоритні* (44); «Пульсування ритму» – *Кольори і слова в натхненному танку / Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім* (37) та інше.

Поетичне мовлення в сучасному розумінні лінгвістів – це особливе мовлення художньої літератури, що позначене підвищеною емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами, забарвлене шляхетною фонікою: *Виходь увечорі, туди, / Де Аппійська дорога стеле / Обабіч мармури бліді, / І там під гробовівцем Метелли / Присядь на мурі самітний, / В Альбанські голубі узгір'я / Вдивись на обрії і пий / Наній устояний безмір'я* („Римські ямби”) (94).

Дію, що не існує, але бажана, автор виражає у наказовий спосіб, щоб читач зміг відчувати вічність, осягти таємницю давнини. Предикативність тут виражена конкретно, позаяк Аппієвий шлях, провінція Альбано дійсно існує, так само цілком реальними є й *мармури бліді*, й *узгір'я*, й *обрії*. Проте кольоратив *голубі* є поліфункціональним: поетичний епітет, забарвлений переносним значенням мрійливої споглядальності; колірне означення денотата (*узгір'я*); колірний символ зі значенням тиші, спокою, внутрішньої рівноваги та ін. Однак у сприйманні не-художника пагорби не можуть бути *голубими*, бо він їх „побачить” сірими, жовтими, зеленими – будь-якими у відповідності з локальними кольорами землі, піску, глини, трави, дерев тощо – тільки не *голубими*. Безсумнівно, стилістична функція цієї конструкції претендує на дещо більше й глибше, ніж метафора, означення. Це передусім – мовно-колірний символ, що використовується автором для поглиблення змісту поетичного твору. С. Гординський свідомо фіксує синтагму *голубі узгір'я*, яка має наступні ознаки: 1) метафори; 1) епітета-атрибутива; 3) символу. У власне поетичному мовленні можна зафіксувати стан стилістичної амбівалентності: на рівні колірної ознаки слово *голубі* свідчить про наявність предикації в реченні, але на рівні символу – про її відсутність. На рівні ж метафори – це слово має ознаки і першого, і другого.

Припущення того, що малярство зумовлює багатство та різноманітність барвопозначень поезії С. Гординського, змушує шукати ознаки предикативних відношень між підметом і присудком в синтаксичних конструкціях поетичних текстів: *У далину задумливо глядиш: / Минає день у синяві спокійній ... / Пожди ще: будуть як колись, / Бої, походи, божевільні війни* („Римські ямби”) (91). Незвичність уживання кольороназви *синява* в цьому контексті спонукає читача перечитати поетичний вислів, щоб уповні сприйняти як само минає день. Мирне життя – це довші чи коротші паузи між війнами, говорить поет. І знов, як і в першому прикладі, предикативність першого речення другої строфи: *У далину задумливо глядиш: Минає день у синяві спокійній* засвідчується дієсловами дійсного способу *глядиш, минає*, теперішнім часом дії, що відбувається. Але ж ця конструкція з колірною ознакою у *синяві спокійній* сприймається як амбівалентна: 1) колір неба вдень – *синій* указує на

предикативність мовних елементів речення; 2) *синява* – тиша, спокій (що до предикативності не має відношення, бо це – символ кольору, резонансний стан психіки). Предикативність як співвіднесеність змісту речення з дійсністю виявляється раніше за символ, але символічне значення не відокремлене від предикативного, воно перебуває в особливому мовно-поетичному синтезі конструкції у *синяві спокійній*.

Саме завдяки предикативності можна визначити справедливість нашого припущення: малярство, із властивим йому колірним мисленням митця, що спирається на враження від реальності, зумовлює багатство й різноманітність барвопозначень у поезії. Мислення художника з огляду на специфіку образотворчої діяльності відрізняється своїми особливостями. Маючи у своїй практиці справу з предметами, явищами, кольорами, художник постійно насичує свій мислительний процес наочними образами. Специфіка практичної діяльності художника визначає високого ступеня наочно-образний характер його мислення. С. Гординський визнавав, що сприймає світ предметів і явищ насамперед через колір, тобто перцептивний процес супроводжується створенням колірних образів дійсності. Це дає можливість припустити, що досліджуваний автор у малярському сприйманні дійсності використовує так званий невербальний інтелект (інтелект, який виявляється у виконанні завдань, що вимагають мінімального використання вербального матеріалу). Але ж у поетичній творчості – „включає” вербальний інтелект і створює вербальні образи, що є результатом перекодування зорового образу в словесний.

Почергове застосування, умовно кажучи, невербального та вербального інтелектів, дає підстави говорити про фактичну наявність у поетичному мовленні С. Гординського лексико-семантичної парадигми базових спектральних кольорів – *червоного, синього і жовтого* (достатніх у малярстві для створення будь-якої складної гами барв).

Принципи організації словесного простору поета-художника і просто поета має відчутні розбіжності: поет-художник переносить малярське мислення у словесну сферу, перекодує колірне сприйняття на словесне, а поет-не-художник „йде” за перцепцією, він вільний від знання законів кольористики, зведення кольорів у гаму, що є необхідною умовою досягнення колориту полотна тощо.

У статті «Колірне поетичне мовлення та його каузальний зв'язок із творчістю Святослава Гординського» наведено порівняльну таблицю кількісного використання кольороназв С. Гординського та одинадцятьох вітчизняних та зарубіжних поетів (у межах 900 рядків), з якої видно його незаперечне лідерство: С.Гординський – 71; М.Рильський – 62; Є.Маланюк – 50; Б.-І.Антонич – 46; В.Сосюра – 40; О.Блок – 38; Ш.Бодлер – 29; Г.Лорка – 28; П.Тичина – 23; М.Гумільов – 23; А.Ахматова – 19; Г.Аполлінер – 19 [124, с. 185 – 186].

Для порівняння також можна взяти вірші з однаковими назвами й сюжетами – „Листопад”. В авторів цих творів схожі долі: Ганна Черинь і Святослав Гординський – українські поети на американській землі, однак, перша – ніколи не займалась малярством професійно, а інший – відомий у

мистецьких колах монументаліст, графік, критик і теоретик образотворчості.

Ходить-бродить Листопад, / Невеселий, непривітний... / Без утіхи, без принад, / Тільки мряка... Бідний, бідний! / Взяв від Жовтня квітів жмут, / Колосок пустий з обжинок... / А від Грудня – перший гурт / Наполоханих сніжинок... / Місяць сліз, розчарувань – Дощова вдовина доля... / Місяць зраджених кохань, / Самота пустого поля... Ходить-бродить Листопад... / Зупинивсь на півдорозі. / Невернутися назад, / Ні вперед іти не в змозі. / Обійшов спустілий сад / – Тільки ворон часом крикне... / Ходить-бродить Листопад, / Заглядає пильно в вікна. / Хата чиста і ясна, / Пахнуть сіном теплі сини. / В мед заварена весна, / Літо зсушене на сіно... / Гріє тут родинний лад. / Сіла вся сім'я до столу... / Плаче, тужить Листопад, / Листям падає додолу. / І кому скажуть «Прощай»? / Непотрібний він нікому! / Час іти в далекий край, / У дорогу невідому. / Оглянувся ще назад – / Чорний сад, дерева голі... / Ходить-бродить Листопад / По сумнім, осіннім полі (Г. Черінь «Листопад»).

Знов під ногами шарудять листки: / Вони, мов древнє золото багряне, / Нагадують душі забуті рани / І ржею зрад тавровані віки. / Блаженні ті, що в мир і тишу вірять! / Вітає їх імлисте надвечір'я / У синяві будівель і дерев (С. Гординський „Листопад”). Семантична парадигма асоціативних образів вірша Г. Черінь матиме такий вигляд: сум – смуток – мряка – розчарування – загублена доля – плач, туга. Автологічні кольоративи відсутні, а описові можна вибудувати в такий парадигматичний ряд: мряка – квітів жмут – самота пустого поля – в мед заварена весна – літо зсушене на сіно – листям падає додолу. Парадигма описових лексем С.Гординського така: *древнє золото – іржа зрад – імлисте надвечір'я*. Дві стилістично виразні конструкції з кольоративами *древнє золото багряне* та *у синяві будівель і дерев* виступають основою синтезованого кольористичного простору з описовими й автологічними барвопозначеннями. Якщо звести асоціативні образи творів обох авторів до знаків-символів, то в Г.Черінь це – *Загибель– Зневіра – Тепла хата*, у С. Гординського – *Осмислення причин поразки – Оптимізм. Готовність до боротьби*.

Г. Черінь не вживає жодної автологічної кольороназви, хоча така багата на кольори пора року, як осінь, вимагає цього. Напевно, це свідчить про колірну індіферентність автора, але натомість наведені поетичні словообрази певною мірою компенсують відсутність прямих барвопозначень.

Рефлекторна малярська свідомість художника-поета спонукає вибудувати словесно-колірний простір. Протиставлення верстви свідомих борців за державу (у минулому й сьогодні) верстві заспокоєних і збайдужілих, змушує автора протиставити словесно-колірні образи суперечливих (додаткових) барв – *золотої (жовтої) і синьої*. Побудова колірної гами й кольориту на основі додаткових кольорів з погляду мистецтвознавства – професійно грамотний підхід до організації простору полотна. Індивідуальний стиль поетичного мовлення С. Гординського, безсумнівно, значною мірою зумовлюється позамовними чинниками. Одними з них є колірні рефлексії щодо реальної дійсності, які знаходять вияв у

способах кольористичної організації словесного простору поезії українського митця. Подібність такого світовідчуття й мовного вираження кольорів фіксується у зіставленнях лексики творів поетів-художників Тараса Шевченка й Святослава Гординського [126, с. 523 – 527].

На основі порівняння ознак словесної та малярської творчості стає зрозумілим, що між ними є багато спільного. В основі обох видів творчої діяльності лежить індивідуально-авторське витворення художніх образів. Зіставлення кількісних показників використання кольороназв С.Гординським та іншими поетами, а також порівняння вірша Г. Черінь, яка не займається малярством, з віршем аналогічного сюжету поета-художника С. Гординського показують, що поет-художник легко оперує словесною кольористикою, створюючи такі індивідуально-авторські поетичні образи, які є властивими лише для митця як майстра пензля.

Висновки до розділу 3

– мовно-естетичні знаки національної культури в поезії С.Гординського є словесним вираженням його ідейної позиції як українського патріота, світогляду як людини широких і різноманітних зацікавлень у галузі вітчизняної та зарубіжної художньої культури, естетичних принципів як майстра слова, який спирається на кращі традиції української та світової літератури; змістова наповненість цих знаків співвідноситься з глибокою етнонаціональною космогонією та символікою;

– у процесі сприймання поетичних словесно-колірних явищ творів С. Гординського, виражених в індивідуальний лексико-семантичний і граматичний спосіб, виникає перцептивний ефект «хроместезії», за якого зорові стимули викликають колірні відчуття;

– дослідження мовних функцій барвопозначень, умовно поділених на п'ять груп (природа, мистецтво, урбаністичний простір, одяг і прикраси, війна та військові атрибути) дозволяють дійти висновку, що автор з метою поетичного увиразнення й підсилення образності використовує широкий частиномовний спектр кольороназв, у якому найекспресивнішими є іменникові барвопозначення (*оранж, багр, жовть, червінь* та інше), складні деривати-прикметники (*рожевопінний, жовтотканий, багрянокрилий* та ін.), кольоративи-прислівники (*синьо, жовто, червоно* та інше);

– зіставлення й аналіз функцій кольоративів у поетичних творах С. Гординського з творами відомих майстрів слова, зокрема з віршем Г.Черінь, яка не займається малярською творчістю, наочно доводить, що поет-художник рефлекторно переносить принципи малярської перцепції на словесно-поетичну сферу, що дозволяє читачеві сприймати його образи як синкретичний (словесно-малярський) феномен; у поетеси Г.Черінь це явище не має такого яскравого вираження; це переконує в тому, що професійне заняття малярством детермінує словесно-поетичну сферу творчої свідомості С.Гординського й зумовлює витворення самобутньої кольористичної поетики.

РОЗДІЛ 4

ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ МОВНО-ПОЕТИЧНОГО СВІТУ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ

4.1. Екстралінгвальні ознаки ідіостилю та витоки мовотворчості письменника

Поняття «індивідуальний стиль» («ідіолект») є широким і багатозначним. Будь-який письменник, користуючись художнім стилем мови, індивідуалізує його, виражає суб'єктивне розуміння подій та явищ, мотивів вчинків як окремих осіб, так і діяльності тих чи інших суспільних груп. Ознаки ідіолекту умовно поділяються на дві групи: перша включає лексичні, семантичні, граматичні, фонетичні, стилістичні та інші ознаки, а складники іншої групи торкаються естетичних, світоглядних, морально-етичних, психологічних, ментальних, особистісних та інших сторін творчої діяльності індивіда.

У широкому сенсі саме **екстралінгвальні ознаки** художнього мовлення є чинниками детермінації індивідуального стилю автора, а у вузькому – додатковим матеріалом, що слугує виявленню самотності поетичної мови автора, розкриває мотиви його творчої діяльності, уточнює й прояснює обставини, за яких був створений той чи інший поетичний артефакт, а найголовніше – чому автор використовує саме такі, а не інші мовні засоби в різних віршових творах.

З огляду на такі додаткові ознаки, індивідуальний стиль письменника перебуває в тісних причинно-наслідкових зв'язках із позамовною сферою його діяльності – реальним життям письменника як індивіда. Природно, мовний і позамовний аспекти поетичної творчості складають нерозривну цілісність. За висловом В. Жирмунського, поняття стилю означає не тільки «фактичне співіснування й взаємозумовленість різних прийомів, а й вираження світогляду письменника мовними засобами» [101, с. 346].

Такі ознаки стилю письменника описані в багатьох мово- і літературознавчих працях, аналітичній літературі вітчизняних і зарубіжних вчених (І. Білодід, В. Виноградов, В. Григор'єв, Б. Ларін, О. Потебня, Ю. Шерех та інші) [14, 23, 40, 83, 131, 182]. Вони по-різному визначають основні групи додаткових ознак, необхідних для вичерпного дослідження мови письменника, однак більшість із них дотримується думки, що до кожного окремого випадку має бути індивідуальний методологічний підхід. Жодний письменник не може бути настільки самодостатнім, щоб не мати вихідних базових позицій. Мовностильові традиції попередників і літературна діяльність сучасників є тою об'єктивною базою, тлом і простором, у якому перебуває автор, прагнучи сказати своє власне неповторне слово. У працях, присвячених дослідженню поетичної мови російських письменників початку ХІХ сторіччя, В. Виноградов зауважував: «Загальна оцінка ролі М. Карамзіна в історії російської мовної культури неможлива без ретельного дослідження літературно-мовної діяльності попередників і сучасників» [23, с. 10]. Однак, це не означає,

що досліднику треба відшукувати приклади будь-яких форм наслідування, бо «завжди досить важко визначити виразно залежність від попередників і сучасників», – пише Б. Ларін [83, с. 44]. Щодо мовного стилю вчений застерігає: «Мовним середовищем поезії є літературна традиція, але й вона також не зумовлює й не пояснює явищ мови поета, – й тому генетичне дослідження завжди є недостатнім і потребує вичерпних відповідей від естетики мови» [83, с. 44]. Отже, «естетика мови» – це той визначальний аспект дослідження ідіостилу письменника, на який має бути зорієнтовано усі інші вектори вивчення позамовної сфери творчості автора. У поглядах В. Виноградова й Б. Ларіна фактично не існує суперечності: «ретельно досліджена» традиція й сучасне тло хоч і «не зумовлює, і не пояснює явищ мови поета», але дає дослідникові необхідний матеріал для роздумів, зіставлення й порівняння, у тому числі з погляду науки про прекрасне.

Центральним термінологічним поняттям щодо визначення концептів екстралінгвальної сфери є поняття «цілісності», яке зумовлюється якістю та рівнем світогляду автора. З мовознавчого погляду цілісність – це збалансованість і взаємоузгодженість усіх лексико-семантичних одиниць твору, зведення їх у нерозривну єдність і гармонію. Ця семантична єдність зумовлює свою чергу зміст ще однієї понятійної одиниці – «поетичної форми твору», якій приділяв велику увагу авторитетний знавець теорії ідіостилу Б. Ларін. Із цього приводу вчений зауважував, що мовностильова цілісність поетичного твору забезпечується не лише вдалим розміщенням і поєднанням синтагм, а їх семантичною єдністю й взаємоузгодженістю компонентів синтаксичних конструкцій. Є дещо інше, без чого цілісність твору неможлива. «Якщо кожне слово поета – в будь-яких віршах – сприймати як термін, в одній семантичній площині (тобто буквально), то буде зруйновано поетичний задум, знецінено якість будь-якого шедевра, бо вона зумовлена смисловим та емоційним змістом поетичної форми» [83, с. 119].

«Смисл» і «зміст», про які пише вчений, матеріалізуються поетичним словом. Будь-яка версифікація стає поезією лише за наявності своєрідного ферменту поетичності. І цей фермент витворює не тільки образна думка. Більшою мірою – так зване «самовите слово» (В. Григор'єв) як «самостійна сила», що організує матеріал думок і почуттів» [40, с. 61].

Екстралінгвальні ознаки стилю письменника, що торкаються базових його компонентів, можна згрупувати під умовною назвою «Світ твору». Такі ознаки передусім співвідносні із *темою* та *ідеєю*, бо вони сприяють добору, організації, диференціюванню життєвого матеріалу, вибору літературного роду та жанру, побудові композиції твору, групуванню й окресленню його образів.

Позамовні ознаки стилю також виявляються через *зміст* і *форму* художнього твору, бо всі предмети, явища і процеси нашого життя мають ці базові, присутні компоненти. Зображуючи певні факти дійсності, що становлять зміст твору, письменник осмислює, оцінює їх із погляду своїх переконань, ідеалів та уподобань. Форма поетичного чи прозового твору є способом вираження ідейно-тематичного змісту. До форми належать літературний вид, жанр, композиція з усіма її елементами, мова, способи викладу матеріалу,

образотворчі засоби. Між змістом і формою існує органічний зв'язок. Означальні характеристики цих базових елементів (як і якісні ознаки змісту й форми) відіграють важливу роль в оцінці й складанні загального уявлення про стиль автора.

До ключових компонентів твору, за ознаками яких складається попереднє уявлення про стиль майстра слова, належить *сюжет* як сукупність подій і *фабула* як їх логічна послідовність, а також *конфлікт* як виявлення колізій, зіткнень характерів, ідей і героїв. Сюжет, фабула й конфлікт також мають свої індивідуальні ознаки, надані їм автором.

До визначальних екстралінгвістичних ознак письменника належать риси *національної своєрідності* його творів, те, як зображено життя народу, його історія, побут, звичаї, традиції, фольклор, природа, серед якої він живе, спосіб і характер мислення персонажів і самого автора.

Попереднє враження про стиль письменника складається за характером *авторського емоційного, настроєвого та інтонаційного забарвлення* простору твору, що співвідноситься з тими чи іншими літературними течіями та напрямками – романтичність, сентиментальність, містичність, іронічність тощо.

Вагомими є також групи ознак *естетичності*, в яких виявляються вишуканість і довершеність образних характеристик героїв, змалювання пейзажу, інтер'єру з погляду категорії прекрасного.

Ознаки *авторизації* семантичного простору твору дають читачеві відчуття присутності автора у власному творі.

Отже, маємо можливість вибудувати парадигматичну модель дослідження екстралінгвальної сфери мовотворчості письменника. Щодо творчості загалом – це ознаки *своєрідності історичної доби, творчого оточення автора, його життєпис, відгуки й оцінки його творів сучасниками*; щодо окремих творів ця модель є сукупністю ознак за *темами, ідеями, сюжетами (фабулами), конфліктами, національною своєрідністю, емоційним та інтонаційним забарвленням, естетичністю, авторизацією* та ін. Враховуючи зв'язок і взаємозумовленість екстралінгвальних і лінгвальних ознак мови письменника, важливо наголосити на необхідності їх осмислення ще на етапі підготовки до мовознавчого аналізу. Необхідним допоміжним матеріалом для формування позамовних ознак стилю С. Гординського стали свідчення його сучасників, що наведені в тексті. Номінації ознак, про які відсутні відомості, заповнюються нашими власними спостереженнями на основі вивчення текстів досліджуваного автора.

Визначальна роль належить ознакам за *темами* та *ідеями* поезії С. Гординського. На початку 30-х років зі сторінок часопису «Вісник», редагованого Д. Донцовим, пролунало застереження, що маємо небезпечну появу космополітичної, випраної від націоналістичних, суспільних ідей літератури. С. Гординський, – як зазначає В. Костюк, – «демонстративно відмежувався від «римованої публіцистики» і від «бляшаного оптимізму», що панували тоді у підсоветській пресі» [79, с. 112]. Розділяючи державотворчі ідеї Д. Донцова, С. Гординський від першої збірки «Барви і лінії» (1933) і впродовж тривалого мистецько-поетичного життя не опускався до «соцреалістичної

публіцистики». Жива реальна дійсність (глобального чи локального характеру) визначала ідейно-тематичне спрямування його творів. У коментарі до вірша «Автопортрет» Г. Костюк пише: «...Тільки той поет – справжній виразник доби, хто органічно живе з нею, той, хто вміє поєднати в своїй творчості високі ідеї (буревій доби), квіти, техніку і глибоку творчу фантазію» [79, с. 112]. Останні три компоненти в різних пропорціях знаходили відображення фактично в творах усіх циклів протягом тривалого поетичного життя мистця. У збірці «Барви і лінії» прикмети стилю, співвіднесені з темами та ідеями, відображають відчуття самотності автора серед «паризьких елегантій» (56). Лише світ кольору й слова є душевною опорою молодій людині, лише він є центром його естетичних пошуків початку 30-х років, який згодом зміцніє, поглибитися й стане незмінним супроводом упродовж довготривалого мистецько-поетичного життя: *...Кольори і слова... однаково дзвенять у ритмі мелодійнім* (37), *...Хочу бачити барви, не речі...* (29). Ключовим словом цього контексту, який підкреслює творчий паралелізм поета-художника, є прислівник *однаково*. Це слово є стилістично експресивним. Попри семантичну різнопорядкованість лексем «колір» і «слово», автор свідомо вживає цей прислівник, бажаючи законстатувати своє творче кредо.

Позамовні ознаки поетичних творів наступної (після «Барв і ліній») збірки свідчать про подальше поглиблення розробки ідеї високого суспільного призначення поета, чесного перед самим собою й читачем, з багатою щедрою душею, якою він не може не поділитися з людьми («Ars poetica») (57). Темі як такої митець не надає вирішального значення, він може писати про що завгодно («Ранок», «Розмови», «Дитячі мандрівки», «Флоренція», «Атени» тощо), – йому важливо насамперед реалізувати цю ідею, виразивши квінтесенцію власної особистості естетично й вичерпно: *Хай серце полум'ям горить / Від поривань твоїх бунтовних... / І, нахилившись до землі, / У сніг спокійний і глибокий / Клади **вирізьблований** слід / Своїх чітких і певних кроків* («Розмови») (58).

Привертає увагу стилістично виразне словосполучення *вирізьблований слід*. Дією – *вирізьблювати* й відповідною ознакою – *вирізьблований* – поет підкреслює суспільну вартість мистецько-поетичної діяльності, виправданість титанічних зусиль мистця в цій галузі.

Ідеї відповідальності поета перед суспільством підпорядковані фактично всі твори цієї збірки – «Сьомий поверх», «Шторми і штиль», «Серце в кобурі». Провідна думка останнього – якнайповніше характеризує екстралінгвальні ознаки стилю поета в середині 30-х років: він не вибирає час, у якому йому випадає жити: в щасливу чи грізну годину він має взяти на себе відповідальність за державу та народ, боронячи їх єдиною зброєю – словом.

Ідейний зміст збірки «Слова на каменях. Римські ямби» (1937) визначає апогей творчих пошуків С. Гординського: досвід Риму має стати прикладом для українських державотворців; шлях пацифізму, догоджання й поступливості перед ворогом – шлях у небуття. Капітолійську Вовчицю як символ духу римської державності поет запрошує в Україну: *В степи мої, вовчице-сестро, / До нас навідайся коли? / ...І йду, задивлений туди, / ...Де мідяна рука Августа / Новим простягнута вікам* («Римські ямби») (92).

У звертанні-запитанні до Капітолійської вовчиці (алегорії римської державності) С.Гординський свідомо припускається неузгодження граматичних форм у словосполученні *навідайся коли*. Краще було б сказати: *коли навідаєшся до нас?* Але поет прагне створити смисловий акцент, і він використовує експресивне прислівникове запитання *коли?*, ставлячи його в кінці речення. Бо саме це переймає його як українського патріота.

Наприкінці 30-х років відбувається зміна ідейно-тематичних наголосів: у поемі «Сновидів» автор міркує про джерела поетичної творчості, а в збірці «Вітер над полями» (1938) домінує передчуття неминучої світової бійні, в якій Україні, як на його «пророчу» думку, випаде витримати чергове випробування. У циклах «Перший вал», «Сурми днів» (1941), «Вогнем і смерчем» (1947) бере гору філософський роздум про місце, роль і призначення людини, яка приходить у жорстокий світ соціальних катаклізмів і війн.

Яскравими й виразними є ознаки співвідношення *форми* і *змісту* поетичних творів С. Гординського. Ознаки форми (способу вираження ідей, манери поетичного мовлення), що намітилися ще в першій збірці, а згодом поглибилися в наступних творах, виразно розкриті в статті Т. Салиги «В оркестрі кольорів і звуків»: «...йшло це, з одного боку, від французьких романтиків, парнасців (Ш. Бодлер, Ж.-М. Єредія) через символістів (П. Верлен, С. Малларме, П. Валері) аж до сюрреалістів (А. Бретон, П. Елюар)... З другого боку, від українських неокласиків (М. Зеров, М. Рильський, П. Пилипович) й активних романтиків (О. Влизько, Ю. Яновський, М. Бажан)» [145, с. 167].

Щодо стильових літературних напрямків, співвіднесених із екстралінгвістичними ознаками форми поезій С. Гординського, критики в Україні та на еміграції так і не дійшли остаточної згоди. Про суперечку між ними, що тривала не один десяток років, Т. Салига пише: «Одні вважали його модерністом абстрактного космополітичного спрямування (О. Мох), другі – поетом чистої краси та витонченої форми, не визначаючи напрямку (М. Рудницький, М. Гнатишак), треті – запізнілим символістом (критики «Вісника»), четверті – неокласицистом... (В. Державін), і, нарешті, найновіші критики вгледіли в поезії С. Гординського потужний струм романтизму (П. Бойчук, Б. Рубчак)» [145, с. 168]. Ознаки такої синтезованої літературної манери залишалися фактично упродовж усього творчого життя.

На одну з істотних ознак характеру поетичного мовлення, що належить до естетичної категорії форми, вказує Г. Костюк: «Сновидів» С. Гординського має зовнішню легкість вислову, постійне загравання з читачем, перетканий іронією та сарказмом, гострими філіппіками на адресу уявного й несправедливого критика та негачією поетів «емоціоналістів», «натхненників». І разом із цим у поемі панує глибока лірика й філософська розсудливість мислителя» [79, с. 114]. Якщо з цього вислову залишити зауваження про «легкість вислову», «глибоку лірику й філософську розсудливість мислителя», то ці прикмети будуть справедливими по відношенню не тільки зазначеної поеми, а й форми й змісту всієї поетичної спадщини досліджуваного автора загалом.

Серед багатьох ознак, що відрізняють поезію від прози, є те, що вона може і не мати (на відміну від прози) виразно окресленого *сюжету*. Його може заступати монолог, міркування, роздум, потік свідомості та інше. С.

Гординський, як і будь-який інший поет, має й суто сюжетні твори, й твори з ледве помітною сюжетною лінією, а також такі, де не відбувається жодних подій. До перших належить, наприклад, поетична повість «Оксана», до других – «Листи з Парижа», «Зустріч», а до третіх – «Невідзвність» «Докір», «Прочуття» та інші. Особливість сюжетних творів полягає в тому, що події, відображені в них, не вигадані, а реальні, тому вони легко узгоджуються з хронологією та географією життя поета. Початок 30-х років – події в паризьких кафе, на вулицях, бульварах, у салонах, на станціях («Барви і лінії»); середина 30-х років – Україна, Греція, Турція, Італія («Буруни», «Слова на каменях. Римські ямби»); кінець 30-х – середина 40-х років – Львів, Варшава, Мюнхен («Вітер над полями», «Легенди гір», «Перший вал», «Сурми днів», «Вогнем і смерчем»).

Ознаки *національної своєрідності* індивідуального стилю поета відчутні в кожному із творів за характером авторського мовомислення. Найвиразніше це виявляється, наприклад, у захопленому описі «зрідної праці» (Г. Сковорода) – («Емігрантський нотатник», «Листи з Парижа»), у відлунні «шевченкових пейзажів» («Оксана», «Шевченко над Каспієм», «Сім літ»), а також у властивому українцям лірико-драматичному замилюванні старовиною («Ярославна», «Холм», «Галич», «Легенди гір»). У семантичному просторі «паризьких» поезій часом містяться лексеми етнічного забарвлення – *сонячні бруньки, гусінь шовківниць* (30), *коновка, м'який податливий хліб* (31), *живиця* (32), *галицький ліс, гостролисті верби, Дністер* (50).

Аналізуючи причини стійкості національних ознак емігрантської літератури, Т. Салига наводить вислів Ю. Бойка про те, що по трагічних подіях, пов'язаних із «розстріляним відродженням», «простір і час для українських поетів зникають, є тільки цупке тримання за власний корінь» [145, с. 175].

Неабияку роль у сприйманні творів поета відіграє *інтонаційне забарвлення* його мовлення. Ознаки ностальгійного смутку, дискомфорту, відчуженості виразно відчутні в ранніх віршах паризького циклу («Барви і лінії»). Український митець почувається чужим серед *неонів, оранжадів, блиску реклам і гавкання авт* (27) французької столиці. Водночас він захоплений архітектурою й малярством Парижа («Notre Dame», «Катедра», «Як кінчається заходом день»). Ця суперечливість емоцій виявляється у всіх творах, написаних у часи закордонного навчання чи на еміграції. У «Надсенських вечорах» знаходимо: *В імлістій сирині паризьких вечорів / Здається все таким нудним і мармуровим... / Тумани і нудьга! Навіщо оптимізм!* (29). Складний і суперечливий стан втоми й зацікавленості поет передає через відповідну інтонацію за допомогою, насамперед, прикметників «сірина», «нудний», «тумани», а також – прислівника мети – *навіщо...*

У вірші «Катедра» – тон непідробного мистецького захвату: *З прозорів світлих і ясних / З блакиті вікон недосяжних / Барвисто сиплються до ніг / Осколки кольорів вітражних* (62). Цей захват здебільшого досягається

переносним значенням характеру дії, вираженого прислівниково-дієслівним сполученням – *барвисто сиплються...* Природність дії підкреслює постфікс *-ся*.

Ознаками іронічного й саркастичного мовлення позначений простір поеми «Сновидів», наприклад, там, де автор висміює графоманів: *Десь з'явиться, буває, писарчук, / І віршів він наплодить цілі копи, / Хоч труду плід, але не творчих мук... / Не зійде фарба з рук, / А він уже із книжкою...* (97). Найбільші виразники сарказму – лексеми *писарчук, віршів... копи*.

Відчуття за давнього болю позначають твори, присвячені визвольним змаганням січових стрільців, вояків УГА: – *Земле, земле! Тобі / Під калини червоної куц / Пісню складаю свою – / Твій кров'ю набряклий епос!* («Сім літ») (247). Асоціативно переносне значення конструкції *кров'ю набряклий епос* перегукується з образом ідіоми *калини червоної*, трагічно забарвлюючи всю семантику контексту.

За ознаками *естетичного авторського сприйняття* твори С.

Гординського привертають увагу насамперед тому, що всюди відчувається око митця-маляра. Про це Т. Салига зауважує: «...засади його поетичного творення розчленувати від естетичних засад малярських просто неможливо. Та й врешті не треба. Вони ж являють собою одну творчу натуру, яка володіє різними родами мистецтва... Гординському доля судила бути таким» [145, с. 178]. Ознаки естетичного смаку митця й поета виявляються в трьох основних аспектах: 1) у звуковій організації творів; 2) у вмінні сконцентрувати читацьку увагу на найвиразніших рисах зображуваного і 3) у здатності особливого художнього бачення об'єкта як естетичної цілості. Наприклад, вірші, присвячені любовним переживанням («Надсенські вечори», «Зустріч», «На станції», «Ти знов гориш...»), народжені під знаком чуттєвості, мають відповідний звуковий стрій. У творі «Ти знов гориш...» римовані слова мають алітераційний повтор звука [ч]: *палахкочеш – очі; очах – плечах; обличчя – кличеш; жіноча – хочеш*.

Характерно, що найголовніше, найістотніше С. Гординський виносить на початок, наприклад, підкреслюючи велич Тараса Шевченка як національного пророка; вірш «Канів» починається обставинним указівним прислівником: *Ось гора, від гір найвищих вища...* Цей прислівник одразу привертає увагу читача, бо сприймається як логічний наголос автора, цьому короткому *ось* – авторська позиція щодо ієрархії цінностей у царині державотворення. Беззаперечний авторитет Великого Кобзаря й будителя нації підкреслено сполученням двох прикметників відповідних ступенів порівняння – *найвищих вища* (Тарасова гора). Семантично експресивним є вислів з *Богом спорить...* Християнин С. Гординський, поза сумнівом, вважає це за великий гріх, але українському національному пророкові – можна, він має на це особливе моральне право, бо вистраждав це право усім своїм життям: *Нетерплячий, гнівний, з Богом спорить, / Він, що словом все почав також* («Канів») (205).

Ознаки *цілісного сприймання* об'єктивної дійсності й відповідне втілення в слові найвиразніше відчувається в пейзажних замальовках. У вірші «Жовтень» одразу подається читачеві те, що найбільш вражає в зображуваному об'єкті: *Надходить жовтень, лісовий владар / Ліси розкрили тріумфальну*

браму / Його прийняти і ввести до храму / На бенкет барв (216). Останнє словосполучення тут складає ключовий образ, а далі – міркування про мінливість усього суцього й перехід до завершувальної асоціативної аналогії через порівняння: *Як день скінчиться мій з пориву й боротьби, / Я б відійти хотів так само – сильний, чистий, / Піднявши догори долоні огнелисті, Як ви, дуби* (там само).

Більшість згадуваних сучасників С. Гординського підкреслюють одну з визначальних рис його особистості – енциклопедичність інтелекту. І дійсно, саме таким універсальним носієм знань цей мистецтвознавець-інтелектуал виявляє себе в критичних та оглядових статтях, але в поетичних творах цього майже не відчувається, бо його як митця насамперед переймає образність, а інформативність і пізнавальність відіграють другорядну роль.

Авторизація, ознаками якої є відчуття присутності творця, його безпосереднього спілкування з читачем, є достатньо поширеним явищем поезії С. Гординського. Цей прийом найбільш відчутний там, де автор говорить від першої особи, виражає особливу зацікавленість певними речами. Наприклад, у «Листах з Парижа» поет виступає приятелем-співрозмовником, який ніби давно знає свого читача й по-свійськи пропонує: *Я можу навіть анекдот / Вам розказати, як голоден / Прийшов Бутович...* (48). У «Римських ямбах» автор із щирою відвертістю розкриває свої складні й напружені роздуми: *Поглянув я – і зрозумів / Закон життя незмінний: / «В житті за сто овечих днів / Один вартніший – львиний»* (94). Характерними синтаксичними моделями авторизованого мовлення у С. Гординського є займенник першої особи однини *я* в сполученні з дієсловами дійсного способу – ...*можу розказати; поглянув ...зрозумів*.

Відчуття присутності поета у творі як наслідок поваги й довіри до читача тісно пов'язане з **рецептивністю** сприйняття, інтерактивністю, за якої кожний може відчути себе долученим не тільки до співпереживання, а й співтворчості з автором. Якнайвиразніше ознаки рецептивності виявляються в тих творах, де автор вдається до літературного діалогу: *Так виростили ми, не в тузі, / Твердих навчаючися прав – / Добу стрічати криком мужнім... / Коли ж їх виштовхало геть, / Ти знаєш, запал не холонув, / Вони зривалися – вперед* («Розмова з уявним двійником») (123). Знову автор використовує займенники *ми* й *ти*. **Ми** – одразу об'єднує читача з автором, дає відчуття долученості до одного часу, однієї справи, спільності мети й життєвих завдань. Автор знає й поважає свого читача й не сумнівається у взаємній приязні до нього. Тому й дозволяє собі приятельське звертання – *Ти знаєш...* Дієлово минулого часу *виростили* має семантичний контекстуальний зв'язок з дієсловом теперішнього часу *знаєш*. Цей зв'язок забезпечує логіка: читач *знає* про що йдеться тому, що *виростили* вони з автором в одну добу й пережили всі лихоліття також разом з усім народом.

В іншому творі автор використовує сценічний засіб діалогу, що передає уявну розмову людини з Божим Духом: *Голос знизу: / Стрілами в серце слова влучають, Духу, твої. / Дітям і дітям дітей – невже ж немає надії? / Голос згори: / На пробу, найважчу з усіх, віддавав вас Божий наказ, / Не вам Господні*

діла судити майстерні! («Розмова») (176). Це діалог сильнішим із слабшим – Духа з людиною – в якому зміст запитального речення розкриває природу людини, властиву їй простоту й переживання насамперед за дитину. Автор порушує питання загальнолюдського, глобального масштабу, запрошуючи небайдужого читача з чимось погодитись або заперечити, щось викреслити або додати своє. Цікавим є морфологічне оформлення запитання: поет тричі вживає слово «діти» – двічі у давальному відмінку й раз – у родовому: *Дітям...дітям дітей*, емоційно нагадуючи, що діти безгрішні, тому їх не можна карати.

Побіжно накреслені екстралінгвальні ознаки поетичних творів С. Гординського, хоч і не розкривають уповні його мовнопоетичних особливостей, але є необхідним, додатковим матеріалом для його мовознавчого аналізу.

Мовна самосвідомість (усвідомлення людиною самої себе як мовної особистості) індивіда не виникає самодовільно, вона завжди має каузальне походження. Цей різновид самосвідомості тісно пов'язаний із індивідуальним тезаурусом особистості, її мовною картиною світу.

Мова, як відомо, явище соціальне, без неї не функціонує жодна ділянка соціуму, тому кожний індивід постійно перебуває в середовищі, яке справляє на нього безпосередній вплив. Воно структуроване за сферами людської діяльності. Письменник постійно перебуває в особливій мовній атмосфері, оскільки словесна творчість є його основною діяльністю. Чинники впливу на формування його мовної свідомості, її витoki перебувають у двох взаємопов'язаних соціальних площинах: *історичній* (фольклор, давня література, мова творів попередників, місцевий діалект, говірки) і *сучасній* (літературна мова, мова творів сучасних письменників, тенденції розвитку сучасної мовної культури).

Поет, маляр (визнаний майстер храмового стінопису), перекладач, літературний критик і мистецтвознавець С. Гординський народився 1906 року в м. Коломиї, столиці Покуття, у родині вчителя, учився в Академічній гімназії у Львові, яку закінчив у 1924 р. і потім – у мистецькій школі О. Новаківського, яка була відділом політехніки Українського тайного університету у Львові. У 1929 р. поїхав вчитися малярству до Мюнхена, а згодом – Парижа, де вчився в Академії Жуліян та Модерній академії (1929 – 1931 рр.). Повернувшись до Львова, працював як маляр і графік. Його мистецьким здобутком було графічне оформлення сотень книжок та інших видань. Паралельно з мистецькою діяльністю брав активну участь у літературному житті Львова.

Як поет, – повідомляється у філадельфійській Енциклопедії української літератури, – С. Гординський «виступав у пресі на початку 30-х років, першу збірку «Барви і лінії» видав у 1933 році, яка була нагороджена премією Товариства українських письменників і журналістів у Львові (ТОПІЖ). У галицькій поезії була вона наче продовженням припиненої большевиками поетичної творчості київських поетів 20-х років. *У своїх віршах звертав особливу увагу на культуру слова й досконалість поетичного вислову* (виділено нами – В.П.) і цим схилився до гурту київських неокласиків, хоч своїм світосприйманням був радше романтиком і тільки пізніше підтягнувся до

неокласиків» [АЗ, II, с. 426]. У цій же енциклопедії наведено характеристичний вислів критика В. Державіна: «...в усіх жанрах поетичної творчості С. Гординський зберігає дозрілу, довершену форму вислову, або ще краще, дозрілий, довершений стан душі...» [АЗ, II, с. 426].

Г. Костюк залишив цікаві спогади про час виходу першої збірки Гординського «Барви і лінії». Тодішня критика, пише дослідник, що позитивно оцінила збірку, якось не звернула уваги на джерела, звідки ті позитиви виходили й у творчій лабораторії С. Гординського перетворювались на той його власний оригінальний стиль, що полонив сучасників. А йшло це, з одного боку, від французьких романтиків, парнасців, через символістів, аж до сюрреалістів, що їх пізнав добре С. Гординський, перебуваючи в Парижі. З іншого боку, від українських неокласиків й активних романтиків [78, с. 37].

Романтики, парнасці, символісти, сюрреалісти, неокласики та інші, поза всяким сумнівом, справили вплив на С. Гординського і не тільки в плані змісту й естетики художньо-поетичної образності, а й у плані культури мовлення, поетичного синтаксису, лексики, фонетики тощо. Однак мовна форма поезії є вторинною щодо тої духовної й інтелектуальної стихії, що спонукає автора братися за перо. Подаючи деякі мотивації поетичного мовлення С.

Гординського, Г. Костюк зауважує, що його поезія своїми мистецькими засобами, своїм пафосом, філософським поглядом у людську особистість, без сумніву, продовжувала й поглиблювала активноромантичний стиль 20-х років. І якщо сучасний дослідник у цих, за його виразом, «перефільтрованих» романтичних мотивах С. Гординського знаходить елементи пізнього європейського бароко й романтизму, то для поета-ерудита Гординського це річ можлива й звичайна. Але поетична сила й оригінальність його в тому, що він, «запозичаючи кращі елементи з європейських літературних традицій, зумів їх впровадити в органічний і самобутній процес українського вітаїзму 20-х років і на цій базі, як продовження, розбудувати своє романтичне світовідчуття» [78, с. 39].

І. Качуровський свідчить про те, що С. Гординський наполегливо працював над удосконаленням своєї поетичної мови: «Два різних ставлення до власної творчості спостерігаємо ми у письменників. Для деякого написаний, а особливо надрукований їхній твір стає «священим і недоторканим», вони кожному заувагу сприймають як особисту образу. Для інших – навпаки: твір, – незалежно від того, друкований він чи ні, – завжди залишається, так би мовити, в процесі творення: автор повертається до написаного, передумує його й переробляє, приймаючи водночас поради друзів» [65, с. 469].

Безсумнівно, С. Гординський належить до другого типу літераторів. Він наново відредагував для другого видання свій переклад поеми «Войнаровський» Кіндрата Рилєєва, а готуючи до німецького перекладу текст монографії про «Слово о полку Ігоревім», Гординський передумав і перевіряв кожен свою гіпотезу, при чому запропонував кілька нових – дуже цікавих і вірогідних.

Т. Салига додає до творчого портрета «європейця» Гординського важливі зауваження: «Тогочасна піднесена галицька духовна атмосфера по-своєму

формувала його як особистість, як *митця наскрізь національного* (виділено нами – В.П.), але й С.Гординський також впливав на цю атмосферу» [145, с. 170]. Прекрасно знаючи досягнення українського літературного процесу, він знав ще й новітні досягнення літератур європейських, зокрема, французької поезії... Він нею звіряв власні творчі результати, до неї доростав. Тобто, «європейськість» не заважала (а можливо, й допомагала) С. Гординському бути «наскрізь національним» поетом.

Згадуючи про С.Гординського як публіциста, співредактора газети «Назустріч» і редактора журналу «Мистецтво», Т. Салига підкреслює високу освіченість, інтелект і ерудицію поета-художника: «С. Гординський – дитя свого часу, майстер слова і пензля, для якого традиції і новітні пошукові процеси були однаково важливими. Він *ерудит із ерудитів*. Це легко простежується на його літературній творчості. Такі горизонти античності, європейськості, які бачимо в його поезії, заслуговують глибоких досліджень. Це не випадкові чи модні мотиви, а *глибокі осягнення українським поетичним словом світової культури*» [145, с. 171] (виділено нами – В.П.).

Окрім того, львівський дослідник зупиняється на аксіологічному аспекті текстів Гординського, на змістовій наповненості семантичного простору його творів: «Змістова вартість чи, інакше сказати, проблематичність віршів С. Гординського – одна з особливих їх прикмет. Вірш у нього повинен стати вагомішим і об'ємнішим, ніж сама закладена в нього тема» [145, с. 174].

Однією з важливих визначальних рис мови С. Гординського, на думку Т. Салиги, є його *відкритість як майстра слова*. «Важко пригадати зараз іншого українського поета, – зауважує дослідник, – у віршах якого так на поверхні рядків можна було б розгледіти його творчу лабораторію, його естетичну позицію, як це можна у С. Гординського. Він постійно вводить читача у «курс справи» що і для чого робить» [145, с. 177].

У багатьох відношеннях характер мови С. Гординського зумовлено його *шанобливим ставленням до традиції*. Т. Салига наводить думку Ю. Бойка, який зазначає: «В його поезиці відчуєте і Шевченків анжамбеман (поетичний прийом – Т.С.), яскраву павзу, що розрізає віршовий рядок на дві окремі частини, й пафосне Маланюка, і наспіваність Сосюри, тут вплив мудрої задумливості Ольжича. А разом з тим Гординський залишається по-своєму тривожним і напруженим» [145, с. 178].

Львівський дослідник Л. Рудницький, що добре знав С. Гординського, вказує на виключну рівноправність двох захоплень поета-художника – поезією і малярством. Окрім того, критик «підказує» досліднику: «Шукати естетичні засади цього митця треба у його творах – «Автопортрет», «Кольори і слова» тощо. У книзі іронічної критики Теодора Курпіти «Карикатури з літератури» (Мюнхен, 1947) є невеличка стаття, де в оригінальний спосіб дається оцінка творчості С. Гординського: «Піднесено-спасенно-незбагненний, вічно далекий і відвічно близький, графічно-поетичний і образотворчо-критичний талант» [142, с. 315]. Як видно з літературного шаржу, однією з ключових характеристик особистості поета-художника є надзвичайна різноманітність його творчих уподобань. Це стосується рівною мірою як того, що він є творцем

синтезу традицій і модерну, українського та європейського, так і власне мовного стилю, різноманітного за поетичною лексикою, словотвором, тропами тощо.

Усі дослідники одноставно вказують на нездоланну пристрасть С. Гординського до мандрів, прагнення вхопити й зафіксувати мінливість світу в кольорі й слові. Тобто всі, хто близько знав митця, підтверджують припущення, що С. Гординський був принциповим противником будь-якої статичності, монотонності, сірості, одноманітності тощо. Однак прагнучи різноманітності, поет був категоричним противником поверховості в погляді й оцінці явищ дійсності. Л. Рудницький наводить паралелі поетичного осмислення світу між Гординським і Гете: *В життя людське чим глибше заглядайте! / Всі так живуть, а бачать так не всі, / Тож покажіть життя у всій красі* / (Гете «Фауст»).

«Гординський, як і Гете, – пише вчений, – прагнув збагнути сутність життя й передати цей досвід через поетичне слово своїм сучасникам і поколінням прийдешнім» [142, с. 312].

Про надзвичайну **вимогливість до поетичного слова**, про постійний **самоконтроль** і високу **відповідальність** перед читачами за все написане свідчить вірш «Суплікація в десятиріччя»: *Боже, я знаю, злих віршів мені не простиш, / Марно благати Тебе: обмий мені душу нечисту! / Знаю бо, гірший для Тебе нездалий вірш / За богохульство, за вбивство* (202).

Як будь-який справжній поет, автор перебуває на духовному зв'язку з Богом і тому знову вдається до випробованого морфологічного засобу – використання займенника першої особи однини *я* й двічі повторюваного дієслова *знаю*. Саме в цьому повторі виражене відчуття відповідальності митця за всі свої поетичні й мистецькі витвори.

Не можна не погодитись із Л. Рудницьким, що найкращим джерелом пізнання стилю С. Гординського є його поема «Сновидів», яка написана октавами 1938 року, а після того, як це каже сам автор, – кількакратно «уточнювана й шліфувана... передусім з погляду мовного» [142, с. 313]. «Мінілекція» про суть поезії та природу поета, яку дає Гординський у цій поемі, прояснює ті принципи мовної культури, які сповідував він упродовж усього творчого життя. З вишукано гострою сатирою він виступає саме проти тих авторів, які недбало ставляться до мовного стилю своїх творів: *Ви знаєте, в нас пише вірші всяк, / Не дбаючи про стилі. У «натхненні» / Часу на те не вистає ніяк...* (97).

Семантика й стилістичне забарвлення займенника *всяк* містить потужний потенціал сарказму й зневаги до численних «писак-віршомазів», яких вистачало в усі часи, а поетизм «натхнення» бере в лапки. Індивідуальною особливістю, як і в багатьох творах, є звертання до широкого читацького загалу – *Ви знаєте*.

Поет різко засуджує й тих, хто намагається затулити вбогість стилю актуальними гаслами: *... начинить вірші вбогі / Ідеями та й тішить нас тоді / Несхибністю своїх ідеологій, / А як рядки щось вийдуть забліді, / Він гасел їм добавить скільки змоги, / Щоб читачі раділи молоді. / Та що ж, як стиль і форма кострубаті, / Читаєш ти – ніяково читати* (97).

За допомогою іронії контексту автор змінює семантику іменника «несхибність» з позитивної на негативну й змушує сприймати значення «несхибность» як «зарозумілість і консерватизм». Вживаючи в переносному смислі прикметник *кострубати*, пряме значення якого – «кашлатий, шкарубкий» (у Б. Грінченка – 1) «възъерошенный»; 2) «шероховатий) [СУМ II, с. 291] – поет творить індивідуалізовану експресивну одиницю мовлення, яка увиразнює його стиль.

У пошуках витоків поетичної мови С. Гординського, що вплинули на формування його індивідуального стилю, варто звернути увагу на ще одну паралель Л. Рудницького – між українським поетом-художником і М.-Р. Рільке. С. Гординський не проголошує готових істин, а разом із читачем торкається таємниць буття, «які дуже часто йому самому не цілком відомі чи зрозумілі. Поет шукає «слів на дні своїх глибин», щоб розшифрувати ці тайни, розкрити нам їх зміст і передати його не розумово, а чуттям, інтуїцією, поетичною синтезою. Тут поетичне кредо С. Гординського, бодай під одним аспектом, перегукується з філософією М.-Р. Рільке, вірші якого він перекладав. ...Поет вбирає у глибину своєї душі імпульси зі світу, перетворює їх і, «відбивши світ у мікрокосмі своєму, стає скарбницею духовного багатства» [142, с. 315]. І, як зауважує сам С. Гординський: *Штука тут одне лиш – вибирати / Потрібне все з комор своїх багатих / («Сновидів»)*.

Інфінітив *вибирати* з прикметником *потрібне* означає постійно й невтомно «просіювати» думки й слова, видобуваючи з їх маси найточніші за значеннями, найвиразніші за стилем; вибудовувати поетичні тропи, що захоплюють читача естетично вишуканою образністю. Мовний матеріал – для поета (як і фарби для маляра) є загальним, доступним для користування будь-кому, але відбір і зведення одиниць цього матеріалу до гармонії – справа суто індивідуальна.

Завершується стаття Л. Рудницького ще одним важливим зауваженням щодо мовної самодисципліни С. Гординського. Перекладаючи Ф. Війона, Ш. Бодлера, В. Вітмена, Р. Рільке та інших, поет одночасно проходив школу поетичного мистецтва, мовнопоетичної культури, естетики мовомислення, що містять твори цих європейських класиків. «Вірність формі, змістові і духові оригіналу у перекладацькій праці, стислість і витонченість поетичної форми у власних віршах впливали з сильного органічного чуття дисципліни поета» [142, с. 317]. Контроль і відповідальність за те, як його слово відгукнеться в читачів – одна із питомих властивостей мовної культури С. Гординського.

Про серйозність і глибину зацікавлень поета-художника проблемами мови віршових творів свідчить також стисла, але вичерпна біографічна довідка: «С. Гординський – автор праць з літературознавства... Він написав підручник віршування...» [142, с. 691].

Стаття С. Гординського «Мойсей – сумління свого народу», де розглядається відома поема І. Франка, дозволяє відчутти напрям його дослідницької думки, прийоми аналізу мовного стилю великого поета-земляка. Автор чітко розділяє феномен Франкового поетичного мовлення на два складники: 1) дискурсний, мотиваційний і 2) власне мовний, наслідковий.

Щодо першого дослідник пише: «У випадку з Франком парадокс був у тому, що він мав наче дві особистості. Він був типовим продуктом раціоналістичного наукового соціалізму: публіцист і політик, пропагандист матеріалістичного світогляду – і водночас, він твердо вірив у всепотужну силу Духа... У «Зів'ялому листі» є поеми, які проголошують тільки матерію безсмертного, бо ні один її атом не може зникнути. А все ж поет сам уповні свідомий подвійності своєї душі і робить її ціллю своєї власної іронії і кпин. У хвилину розпуки і терпіння він кличе на допомогу сатану... і сатана з'являється тільки на те, щоб висміяти сам факт того, що він міг був покликаний» [142, с. 82].

Як видно, мотивація мови І. Франка подається через осмислення рівня його тодішньої ідейно-поетичної свідомості, що перебувала у стані суперечливої двоїстості: *Ось новость! Ось курйоз! / Ось диво природниче! / Пан раціоналіст, безбожник – / Чорта кличе, / Ще й душу напиха* [142, с. 82].

Односкладні речення перших двох рядків із тричі повторюваною вказівною часткою *ось* цілком відповідають тону «іронії і кпин», який цілком узгоджується зі стилістичною фігурою протиставлення безвір'я віри в сатану (виходить, і в Бога).

Наведений приклад фахового підходу С. Гординського до аналізу поетичної мови І. Франка підтверджує те, що мовностилістичний аспект віршування для нього був надзвичайно важливим, тому проблема стилю не обмежувалася лише власною творчістю, а становила предмет його наукових інтересів.

За свідченнями багатьох сучасників, серед широкого спектру різноманітних зацікавлень письменника помітну роль, особливо в останні роки, відіграло вивчення старої української літератури. Це цікаві тлумачення (у зіставленні з народною поезією) лексичних та фразеологічних «темних місць» «Слова о полку Ігореві», щодо автентичності та національної приналежності якого ще й досі ведуться дискусії в науковому світі.

Факти наукових зацікавлень С. Гординського не залишають сумнівів у тому, що поет як мовотворець керувався не лише інтуїцією й досвідом, а спирався на ґрунтовні знання з лексикології та фразеології давньої і сучасної української мови.

Отже, екстралінгвальні ознаки й витoki мовотворчості С. Гординського треба шукати в глибині його багатой та різнопланової особистості поета-митця: в різнорідності літературно-мистецьких уподобань, «невгамовності» його натури, прагненні особистого, власного розуміння порядку речей у житті, літературі та творчості; у його глибокій обізнаності на методах поетичного мистецтва як вітчизняних, так і європейських літераторів, що стала теоретичною основою формування індивідуальної мови його творів; у його вмінні «впровадити» (Г. Костюк) кращі елементи європейських літературних традицій у самобутній процес української літератури через власні твори; у постійній наполегливій праці над удосконаленням мови своїх творів (І. Кочуровський), яка сприяла відбору оригінальних стилістичних засобів.

Екстралінгвальні ознаки індивідуально-авторської мови поета мотивуються, передусім, спрямованістю його особистого світогляду, системою

ідейних, морально-етичних, філософських та інших вартостей. Позамовні чинники творчості С.Гординського відіграють значну роль у пошуку й використанні індивідуальних лексичних, граматичних, стилістичних та інтонаційних мовних засобів.

Естетичні принципи, стильові та ідейно-тематичні уподобання, сформовані під впливом творів класиків української вітчизняної та діаспорної літератури, а також мовні традиції Галичини та українських спільнот на еміграції, безсумнівно, вплинули на характер мови досліджуваного автора, що виявляється передусім у лексиці та граматичних особливостях його поезії.

4.2. Вираження провідних мотивів поетичних творів як складників мовної картини світу автора

У мові народу знаходить відображення його світобачення, психіка, спосіб життя, традиції, культура, обряди і вірування, «усе те, що відтворює народну душу, – як зауважує І. Кононенко, – визначає національний менталітет» [75, с. 39]. Словесні символи є образно-метафоричними мовними засобами, побудованими на етнокультурній традиції. Поет як носій цієї традиції знаходить свою оригінальну словесну форму давнім архетипам, створеним народом, і тому навіть такі універсальні символи, як **Яйце, Дерево, Зірка, Сонце, Вода, Земля** та інші в поетичному контексті твору можуть набувати індивідуальних рис.

Загалом цікавим і вартісним для науки є процес переходу слів-архетипів у індивідуальні поетичні символи, в якому визначальним є особистість автора – його світогляд, життєва, моральна та естетична позиції.

«Образно-символічного змісту, – зауважує І. Кононенко, – набувають передовсім назви на позначення явищ і предметів повсякденного життя, що відбивають прикмети навколишнього середовища, побуту, культури, традиції, звичаї, а зрештою і самий світогляд, спосіб мислення українця» [73, с. 35].

С. Гординський, за свідченнями сучасників (М. Ільницький, Г. Костюк, І. Кочуровський, М. Рудницький, Т. Салига та ін.), зміг піднятися на ту духовну й літературно-мистецьку висоту, на якій він високохудожньо перетворював архетипні образи, надаючи їм рис індивідуальних символів. Формою цих символів-архетипів є мовно-стилістичні утворення, а матеріалом – будь-які події, предмети і явища на батьківщині чи за кордоном (будучи далеко за межами України, поет завжди залишався її репрезентантом).

Так, однією з найяскравіших реалій мистецького життя для С. Гординського став Париж, де пройшли його кращі студентські роки, паралельна «двоїста» творчість у поезії і малярстві, визвольні змагання (січові стрільці, армія УНР, УВО, УПА), сучасником і свідком яких він був. До символічного вираження тяжіють також значеннєві модули поезики майстра слова і пензля – «Людина», «Простір», «Час», «Предметний світ».

4.2.1. Концепт Парижа та особливості його мовної реалізації

Біографічні дані свідчать про те, що С. Гординський з 1927 року був вільним слухачем Академії мистецтв у Берліні, там же захопився французьким малярством і через рік переїхав до Парижа. Деякий час відвідував Академію

Жуліян, а пізніше навчався в Модерній академії Фернана Леже [62, с. 7]. По Другій світовій війні поет від'їжджає до Мюнхена, а в 1947-му – до США. Протягом чотирьох десятиків років творчого життя митець неодноразово відвідував Європу в літературних та мистецьких справах. Ці факти свідчать про те, що дух Європи, європейські вартості, її література і мистецтво С. Гординському були цікавими, близькими й цілком органічними для його особистості. Справжню поезію, як відомо, неможливо уявити без мовних символів, бо вони побудовані на національно-культурній традиції народу і «своїм концептуальним змістом відбивають різноманітні сторони народного життя, особливості національного бачення дійсності, образного осмислення картини світу» [62, с. 3]. Вибудовуючи систему мовнопоетичних символів, С. Гординський не міг не спиратися на своє етноментальне світобачення. Простіше кажучи, він сприймав Європу очима українця. Творчий механізм творення символів у цього поета схожий на механізм творення мовно-естетичних знаків національної культури, але символ відрізняється від знака більшою глибиною, багатозначністю, загадковістю тощо. Знак – видимий, символ – утаємничений, прихований від ока.

«Образ-ідея, що його передає символ, – зауважує В. Кононенко, – часто-густо набуває яскраво вираженого національного характеру, а відтак саме в символах відбивається національна специфіка мови» [75, с. 31]. Так, символічний образ столиці Франції С. Гординський створює національно забарвленими мовними засобами. У віршованих «Листах із Парижа» поет пише: *У сні тривожному на дні / Пригасле втиснулося місто, / Я весь заслухуюсь у стук / Тремкого серця... Бо ніколи / Вже не зміню його. Воно, / Все непокірне й вічно хижє, / Не обласкавиться вином / Ніяких зоряних Парижів, / Воно снується, молоде, / По дебрах галицького ліса, / Де, вставши з-за дерев, бреде / Полями філософський місяць, / Де віття гостролистих верб / Ведуть таємні розговори, / Де плеще хвилями Дністер, / Де пнуться в небо темні гори.*

Індивідуальне образне бачення Парижа – це: *У сні тривожному на дні Пригасле втиснулося місто, / Як стихнув непорушно брук, / Як все прищулилось довкола, / Я весь заслухуюсь...* («Листи з Парижа»). Символ Парижа вибудовується через образ напівреального (*у сні тривожному*) пригаслого міста, що *втиснулося* на дно темряви, і там на дні – *все прищулилось*. Саме так бачить французьку столицю український митець. Два виділені дієслова виступають основою цього символічного образу. Найекспресивнішим тут є мовний концепт «прищулитись» із префіксальним службовим морфом *при*. Семантика цього слово увиразнює поетичний образ міста. С. Гординський «українізує» образ Парижа за допомогою окремих лексичних одиниць, створюючи контекстуальну опозицію значень: з одного боку, *Париж* іронічно означається прикметником *зоряний*, а з іншого – все те, що живе в «тремкому серці» українця – «галицький ліс», «верби», «Дністер», «гори». Тобто стає очевидним, що автор творить свою систему слів-символів, що органічно входять у простір символіки Парижа.

«Проте не можна вважати, – зауважує В. Кононенко, – що проблема «слово-символ і ідіостиль» спирається лише на індивідуальну авторську

символіку; зрештою переважна більшість, здавалося б, оригінальних символів, що їх створює письменник, має корені в художніх, релігійних текстах, фольклорних традиціях, міфотворчості тощо» [75, с. 34]. У четвертому уривку «Листів із Парижа» С. Гординський пише: *Повірте ж – я не дилетант! / Й «Європи» не лише з трамваю / Я оглядав. Їх grіx courant / Я кожночасно добре знаю; / Тож не дивуйтесь: злий, що в нас / Беруть «проблеми» лиш з Монмартру...* Тут автор розкриває символічну природу Парижа з іншого боку – як мистецьку столицю Європи, що продукує свіжі ідеї («проблеми»). Вислів *оглядати... не лише з трамваю* є фразеологізмом розмовного стилю, а *проблеми з Монмартру* – мистецьким жаргонізмом. У С. Гординського Париж є місцем перебування Муз, простором натхнення: *М'яко стікає по грудях солодке і тепле натхнення, / Доторкнувшись несміливо, – чуєш, що пальці мокрі, / І на другий бік таємниці, немов через Сену, / Проходиш римованим мостом, ставлячи боязно кроки.* («Ars poetica»). Ключовою тут є метафорична конструкція *м'яко стікає по грудях солодке і тепле натхнення...*, що є значеннєвим стрижнем, навколо якого нарощуються інші семантичні конотації. Однією з ядерних лексем, значення якої дає уявлення про авторське сприймання французької столиці, є слово «таємниця»: таємною і загадковою видається для молодого українського поета ця мистецька столиця світу. Високим естетизмом мовно-поетичного вираження способу розгадки цієї «таємниці» позначений вислів *проходиш римованим мостом...* Цілим рядом образних словосполучень автор підкреслює найхарактерніші риси «його Парижа»: *нерозгаданий ребус, кав'ярний Париж, оранжадне життя, обдряпаний готель* (27); *в імлістій сірині паризьких вечорів* (29); *катедри... гранітовий колос* (32); *світ фантазій і реклам* (47); *усе нудьга, асфальти і лігніти* (53); *укоханий Парі* (54); *паризьких елегантій* (56). Об'єктивними чинниками впливу на формування індивідуального «тезаурусу» С.

Гординського були мистецькі та літературні реалії французької столиці з її бульварами, соборами, набережними, кав'ярнями, спілкування з майстрами пензля і слова з усього світу, яких приваблювала атмосфера творчості і вишуканого естетизму Парижа. Об'єктивною дійсністю для українського митця була французька література пізнього романтизму та модернізму (Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена, Г. Аполлінера та інших), яку він читав в оригіналах. Для молодого поета-українця життя літературно-мистецького Парижа було чудовою школою формування індивідуальної мовної свідомості: *І веселий я; й місце моє тут окуплене, / У кишені моїй найцінніші останні су; / Я тут, бо, повірте! – не є це ніяка розгубленість / У поряднім кафе за останній франк заглиблювать суть* («Café creme»).

Ключова семантична конструкція – *заглиблювать суть*: поглиблення знань про французьку поезію, проникнення в ліричний простір улюблених авторів, засвоєння їх досвіду побудови мовностилістичних моделей, образів людей, мотивів природи та ін. Суб'єктивним чинником формування картини світу митця в цьому контексті є його зустрічне вибіркове (щодо об'єктивних реалій Парижа) «заглиблювання». Об'єктивно також існувала малярська спадщина засновника французького символізму та декоративного стилю П.

Гогена: *Як кінчається заходом день, / Хочу бачити барви, не речі, / Щоб було лиш нас двох: я й Гоген, / І над нами наш приятель – вечір* («Як кінчається заходом день»). Автор як суб'єкт виділяє найголовніше, що його єднає з французьким художником – закоханість у барви надвечірньої заграви. Сполучення сем я, Гоген лаконічно й промовисто говорить про його мистецькі пріоритети. Залюбленість у кольори як засоби малярської образності передано через низку слів-найменувань малярських фарб, серед яких є й професіоналізми, відомі лише художникам: *кобальт, ультрамарин, зелений веронез, кров цинобри, карміни, оранжі*.

Там, у Парижі, С. Гординський формулює своє творче кредо майстра слова, що співвідноситься з ядром його мовної картини світу, зумовленої однією з визначальних етноментальних рис українців – індивідуалізмом: *Одного лиш боюсь: впадати в трафарет, / Аж надто в нас кому затуплювати пера. / Я хочу, щоб кохав однаково поет / І буревій доби, і квіти, й хмародера, / Та найважливіше, щоб, зриваючись у лет, / Мав кришечку бодай фантазії Бодлера.* («Автопортрет»). *Боюсь впадати в трафарет* – семантична конструкція, що є ключем до розуміння поетичної свідомості С. Гординського, яка в багатьох відношеннях мотивує його мовну картину світу. Пошук живого, «снаговитого» (Н. Сологуб) слова є цілком суголосним із його творчим світовідчуттям, а в згадці про улюбленого поета Бодлера не випадково домінує лексема «фантазія», яка вказує на те, що український митець шанував французького майстра слова насамперед за словесно-образну оригінальність.

Наведені приклади мовно-поетичного вираження образу Парижа дають підстави дійти висновку, що С. Гординський з інтересом і повагою ставиться до європейських цінностей, сконцентрованих у французькій столиці, однак не впадає в сліпе схиляння перед чужими здобутками, не забуваючи про духовні набутки свого народу; він намагається розгадати таємницю привабливості цього міста, пам'ятаючи при цьому і «галицький ліс», і «гори», і «верби». Париж для поета – це радше простір вивчення, дослідження, набуття досвіду, ніж захоплення й засліплення Європою, про це промовисто свідчить символічна форма його «паризьких» поезій.

4.2.2. Лінгвістичне вираження власне орієнтаційних інтенцій автора

Особливістю творчої вдачі С. Гординського є рідкісна рівновага поетичних і малярських уподобань. У цьому розумінні вірш «Кольори і слова» сприймається як декларація його творчого кредо: *Кольори і слова в натхненному танку / Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім, / Шукаючи сполук, де б кожен серця стук / Акордом уставав дзвінком і гармонійним. / Вони кохають міць свідомої руки, / Чи з міді, зміряні холодним міркуванням, / Чи інші, що легкі, сріблесті й гомінкі...* Сполучаючи слова з різними лексичними значеннями – *кольори і слова*, автор досягає значного семантичного ефекту: поєднання різнокласових слів привертає читацьку увагу, мобілізує його мислення. Ці дві ключові лексеми, символізуючи малярську і словесну сферу діяльності митця, ніби відкидають предметний світ: кольори є ознакою предметів і явищ, але С. Гординський твердить: *хочу бачити барви, не речі* (29). Часом поет «не помічає» матеріальності води, а сприймає лише кольори: *а на*

ріку на жовто і червоно / Мальований я витягну каюк (108); під час своїх екзотичних мандрівок він звертає увагу не на яскраву строкатість жіночого вбрання та прикрас, а на їх барви: *приваблюють кармінами жінки* (78). Індивідуально, по-особливому С. Гординський ставиться до слів як до матеріалу творення поезії, наділячи їх самостійною живою силою; у час натхнення *самі слова пливають, музичні й колоритні, / Й складаються самі в узорі, рими й ритми* (44). Уживаючи займенник *самі*, автор дещо містифікує процес творення, причому естетично означає слова – *музичні, колоритні*.

Поет не приховує труднощів у взаєминах зі словами: *Та інший раз вони нагадують п'янюг; / В шинку хильнувши десь горілки чарку, / На вулицях стають і починають сварку* (44). Тут – вираження одвічної мистецької проблеми протистояння творця й матеріалу. Багата поетична фантазія автора образно змальовує негіддатливі слова, які ніби вступають у непримиренну конфронтацію з автором, стають агресивними щодо нього: *часами знов вони заїлі, мов бандит, / Що причаївся десь у серця закамарках... / Та раз він замкнений за рими й ритму трати, / Даремне буде вже на волю вириватись!* (44). Художник-професіонал С. Гординський напрочуд рідко вживає у поетичних творах вузькоспеціальні слова – професіоналізми, терміни, однак, ті ж, що ввійшли до складу поетичних висловів, неодмінно вносять елемент експресивності, самобутності та оригінальності: *Він кохає кольори. Я теж. / Всі, що злиті в яскраві каданси: / Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі* («Як кінчається заходом день»). Чотири виділених номінації малярських фарб, що належать до професійного лексикону, органічно вписані в семантичне поле контексту, бо автор хоче підкреслити свій естетичний зв'язок з улюбленим майстром французького декоративного кольоропису Полем Гогеном. Особлива роль у цьому контексті належить експресивному слову *кохає*: автор свідомо вживає його не в загальноприйнятому сполученні (щодо живих істот), а до кольорів, тим самим вказуючи на свої малярські пріоритети й уподобання через наведення локальних, насичених тоном кольорів, – *кобальт* (світлосиній), *ультрамарин* (темносиній холодний), *зелений веронез* (колір трави) і *кров цинобри* (яскраво червоний). Поставивши кольоративи барв холодної гами в один рядок, а теплої – в інший, автор дає знати, що він схильний до використання контрастних сполук, що надає полотнам особливої експресивності. В одному з ранніх віршів «паризького» періоду автор пише: *На мрамурі округлого столика креслю сангіною / Невідомі слова і rischi футуристичних химер...* («Café creme»). Використовуючи одну єдину лексему мистецького вжитку – *сангіна*, поет багато чого розкриває читачеві про себе й про звички його мистецького оточення. «Сангіна» – графічний матеріал (спеціальна крейда червоно-коричневого коліру), призначений для зображення на папері або картоні (а не на мрамурових столах у кафе). У мистецькому зав'язатті з друзями він креслить на тій площині, що трапляється під рукою, прагнучи поділитися своїми творчими задумами. Це відбувається так само, як поети пишуть на серветках у кафе якісь експромти, які згодом виявляються неперевершеними віршами. Наприклад, як це було з Омаром Хайямом, Вільямом Шекспіром, Гійомом

Аполлінером та іншими.

Мистецтво кольору і слова у творчій діяльності й свідомості С. Гординського синтезується і знаходить точно виважені та продумані слова, кожне з яких символічно узагальнює те, що складало особливий безперервний інтерес у його різнобічній діяльності. Ставлення до слова як до живого матеріалу, за допомогою якого можна виразити своє мистецьке світосприймання, органічне і вдале використання професіоналізмів – одна із істотних ознак його індивідуально-авторського стилю.

Не дивно, що Флоренція захоплювала й полонила С. Гординського красою архітектури. Це місто, як відомо, зберігало свою чарівність попри будь-які історичні обставини й соціальні катаклізми: *Та все знов наливалися вени, мов кетяги винні, / І підводило місто високе камінне чоло, / І наїзник здивований падав тоді на коліна, / Бо, здобувши його у краси попадався в **полон** ...* («Флоренція»). Центром контексту є лексема *полон*, якою автор передає своє захоплення батьківщиною Данте та Петрарки, порівнюючи себе із «наїзником». Семантиці слів «краса», «полон» протиставлено семантику – «війна», «топтати», «войовничо», «хижо», «вбивство», «зрада», «підлість», «жорстокий». Така опозиція значень мотивується особистим іманентно-ментальним виявом мовної свідомості автора, що формує його індивідуальну етномовну картину світу. Історія нашого народу – це історія хліборобів-гречкосіїв, а не войовничих загарбників-руйначів; у цьому сенсі автор відображає одну із істотних ментальних рис українців.

4.2.3. Типологія мовних засобів вираження проблем визвольних змагань

Кожен поет, яким би далеким він не був від політики, як би не декларував свою відстороненість від ідей перебудови суспільства, міжпартійної боротьби тощо, в реальному житті не може залишитися стороннім спостерігачем. У наш час творчій людині неможливо самоізолюватися у «вежі зі слонової кістки». До того ж, справжній поет не може не бути меліористом, тобто не може не мати власного погляду на співвідношення в світі добра і зла, і якщо добро потребує захисту, то поет без вагання змінює стилос на стилет.

Для поета ніколи не стояло питання – з ким бути?, бо коло людей, близьких до родини Гординських, належало до передової національно свідомої інтелігенції. Вояки армії УНР, січові стрільці в цій родині вважалися героями, гідними наслідування. Вивчаючи збірку, неважко помітити, що у творах, присвячених визвольним змаганням, присутня особлива експресія мовлення, джерелом якої є болюче переживання українського патріота за долю Батьківщини. Більш того, дати написання творів у 30-х роках дозволяють зіставити їх зміст із реальними історичними подіями і дійти висновку, що поет дивився вперед, прозираючи майбутнє.

У вірші «Мое місто» читаємо: *Зіп'явшись на щити гранітні біля брам, / Уперто ждуть леви, насуплені і злючі, / Щоб кинутись до віч твоїм майбутнім дням, / Багряним дням, що прийдуть неминуче.* Центральною семантичною одиницею є слово *леви*, що символізує концентровану енергетику Української національної ідеї, яка то «спить», то «бродить» до пори до часу, але у слушний момент вибухає зі страшною силою. Авторська інтенція спрямовує

значеннєвість лексем *зіп'явшись, на щити, уперто, ждуть, насуплені, злючі* до семантичного центру – *леви*; готовність до дії – *кинутись*; мотивація відсічі ворогам – *неминуче*.

У 1937, за два роки до війни, у вірші «Дні й роки минають невгомно...» через алегоричний символ України-Жанни д'Арк С. Гординський, ніби бачить майбутнє: *Завирують над життям, закрутять / Вихорі, заблисне небосхил, / Знов запахне тьмяно кров і рута, / Мертвий чад руїни і могил: / Над страшною схилишся землею, / Пустирем, ляннішим від пустинь, / Щоб її скривавлену лілею / На щиті підняти й понести*. Експресивність мовлення досягається сильними семантичними контрастами, несумісними значеннями слів: *вихорі – життя; кров – рута; страх – земля; кров – лілея*. Глибина й виразність пророчого образу недалекого майбутнього України, на яку ляже чи не найбільший тягар війни, підсилюється асоціативним паралелізмом – зовнішньою схожістю емблем-символів (лілеї на рицарських обладунках орлеанської героїні й Тризуба).

Вірш «Ніч над Вислою» датований докладно – 7 травня 1939 р. Як відомо, до підступної змови фашистів і більшовиків через своїх міністрів (23 серпня 1939 р.) залишалось три з половиною місяці. С. Гординський передчуває сваволлю й терор на рідній Галичині, десятки тисяч закатованих військами НКВС... Водночас поет переконаний, що горе, відчай переросте в організований опір, гідний народ – дасть гідну відсіч: *Добу проходячи тверду, / Вогнів шукаючи пророчих, / Ось в історичному чаду / Залиті кров'ю сліпнуть очі / Гроздирає хижий крик / Далечину віків вагітну, / Де знову **Наливайків бик** Реве роз'ятрений у пільму...* Сполучення лексем *добу... тверду, вогнів шукаючи, в історичному чаду, роздирає хижий крик, реве роз'ятрений* концентруються навколо ядра – *Наливайків бик* – експресивного символу народної помсти як червоним, так і коричневим наїзникам. Мотив визвольних змагань знаходить свою оптимальну лексику на змалювання подій 30 – 50-х років у Західній Україні, що передували Другій світовій війні, а також по її завершенні. Мовно-поетична образність творів цього героїчного періоду мотивована високою національною свідомістю С. Гординського.

Схильність до романтизації героїчних подій давнини, як відомо, є однією з визначальних рис українського національного характеру. Крізь призму романтичності в С. Гординського проступає індивідуальне суто авторське бачення подій, описаних у «Слові про Ігорів похід». Заспокоюючи кохану дружину, князь Ігор говорить Ярославні: *Не шукай для мене оборонця, / Не благай Дніпра, і вітру, й сонця, – Проти мене вже спряглося все...* («Ярославна»). Вислів *вже спряглося все* – семантичний вузол мовлення полоненого князя як романтичного героя. Однорідні одиниці *не шукай, не благай* підсилюють трагізм героя, який чітко усвідомлює своє становище.

Суто індивідуальними авторськими судженнями пронизані роздуми поета про Другу світову війну, яку він болісно, але по-своєму сприймає як вияв Божого гніву, як покарання за відступництво від Христових моральних настанов, від духовної спадщини й заповітів предків... При цьому він переконаний, що наш народ вже приніс страшну жертву й спокутував гріх:

Замало вже нашим устам білого тіла Твого: / Ах, скажи це вогнистим пером записати Маркові, / Що на барикадах своїх щоденних Голгот / **Самі** випиваєм вино своєї жертовної кров («Христос»).

Емоціональне слово *замало* розгортає контекст звертання до Бога й мотивує низку лексем: *скажи, записати, щоденних Голгот*, що приводять до ключового слова *самі*, яке вказує на причину прямого звертання до Всевишнього.

Княжа доба й Козаччина спричинили зародження в українців багатьох чудових рис; однією з них є неприйняття лицемірства й святенництва. У суто індивідуальний спосіб С. Гординський засуджує за це відомого в довоєнні часи релігійного діяча й політика кардинала Мерсіє, який умів вправно балансувати між пацифізмом і мілітаризмом: *Лиш як погодите Ви зміст / Ідей і зміст – пацифікацій? / І як женеvський цей макак, / Що оглядав побиті боки, - / Чи дуже Вам припали всмак / Його сентенції глибокі?* («Листи з Парижа»). Іронічно поєднуючи лексеми *женеvський* і *макак*, автор експресивно виражає своє суб'єктивне ставлення до цього політика й зрештою протиставляє їм лексему *пацифікації*. Взаємодія трьох лексем складає ядро семантичного мікрополя поетичного вислову. Стилістичної виразності поет досягає через створення алогізму *женеvський макак*. Завдяки такій несумісності значень і створюється поетична сатира.

Помітне місце серед об'єктивних чинників формування індивідуальної картини світу поета посідає постать і поетична спадщина Тараса Шевченка. Вірші «Канів» і «Шевченко над Каспієм» – спроба індивідуального осмислення місця й ролі Великого Кобзаря в його творчому житті: *Пробудження. Ще сну не вигоріла їдь, / Ще чорним виваром напоює свідомість, / А вже жало чуття підводиться в ту мить / І серце вколює. На стоптаній соломі / Скрутилось тіло, сну воно не здайде вже, / До ранньої сурми, розкривши в п'їтьму очі, / Лежатиме воно і душу всю проточить...* («Шевченко над Каспієм»). Лексичні значення слів *тіло* й *душа* тримають весь контекст. У суто індивідуальний спосіб позначено становище Шевченка на засланні: через вбиття в людині матеріального (*тіло*) імперія намагалася вбивати й духовне (*душа*). З огляду на контекст це слово набуває значної експресії: *тіло* (замість особистості) контекстуально співвідноситься зі значенням *душа*: *тіло* – в казармі над Каспієм, *душа* – в Україні. Ключові лексеми увиразнюються додатковими: *їдь, чорним, виваром, жало, вколює, стоптаній соломі, скрутилось, проточить*.

Світова класика доби Відродження, зокрема образний світ Данте, не могла не справити вплив на формування мовної картини світу С. Гординського. Описуючи відвідання старої церкви з фресками знаменитого майстра стінопису Торчелло, автор замислюється про божественне призначення поетів такого рівня, як Данте: *Напроти страшного суду / Розкритий Новий Заповіт, / Там янголи трубним гудом / Чекають будити світ. / Стояв тут замислений Данте, / Стривожений судищем цим, / І ніжні долоні **Оранти**, / Як нині, здіймались над ним* («Торчелло»). З ласки Небесного Отця приходять у світ такі поети – ця ідея мотивує й робить доцільним вживання сполучення двох слів-символів – *долоні Оранти*. Бог покладає на поета високу місію будителя

сердце заради уникнення того, що означають лексеми *Страшний Суд, гуд, судище*. У цьому контексті автор протиставляє значення словосполучень *Страшний Суд* і *Новий Заповіт*, бо євангелісти, власне, вказують шлях до спасіння й уникнення того суду. Таке індивідуальне мовне мислення, яке породжує подібні значеннєві контрасти, складає одну із основних рис мовної картини світу поета.

Індивідуально-авторський стиль С. Гординського мотивовано як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками в їх гармонійному поєднанні. Українські класики літератури, паризькі художники й поети, давньоукраїнська література та фольклор – неповний перелік зовнішніх, незалежних від автора чинників, що не могли не вплинути на його мовомислення.

Водночас на основі цих чинників формувалися особисті, індивідуальні смаки та уподобання щодо поетичної мови: авторський підхід до словотворення й побудови тропів, пошуку своїх шляхів творення семантичних опозицій та відтінкових значень. Індивідуальна перцепція мотивує свій власний ужитковий словник, за яким його стиль важко сплутати зі стилем іншого автора. Поєднання суб'єктивно-об'єктивних чинників зумовило формування неповторної мовної манери С. Гординського.

4.2.4. Мовна реалізація типологічних / нетипологічних рис людини

Антропоцентрична спрямованість поезії С. Гординського зумовлена її яскраво вираженим гуманістичним змістом. Віра в людину як носія духу, віра в її необмежені потенційні можливості як будівничого гармонійного життєустрою, що спирається насамперед на духовну спадщину наших предків, – усе це знаходить оригінальну словесну форму в лексичних і граматичних одиницях мови його творів.

У вірші «Твій час», написаному 1945 року, поет піднімається над жахливим безглуздям війни, декларує свою позицію гордого носія національних цінностей, вільного й незалежного творця. Стоячи твердо на гуманістичних позиціях, він намагається укріпити дух тих, хто втопився або зневірився, використовуючи при цьому різноманітні мовні засоби: *Ти викув сам собі свою жорстоку долю, / Ти вибрав сам собі безповоротний шлях, – / Неси ж тепер її не гризи до болю / Своїх поблідлих уст, коли відчуєш жах / Безсердя власного. В щоденних хуртовинах, / Щоб душу вирвати зі світових оков, / Святі з чортами так в легендах старовинних / Змагались у вогні спокус і молитов*. Перфективацією дієслів *викув, вибрав* та вживанням агентивних займенників *сам, собі* автор підкреслює добровільний вибір людиною шляху боротьби зі злом; імперативами *неси, не гризи* – незворотність ситуації цього вибору. Нагадуючи про одвічність і перманентність цієї боротьби, поет уживає антонімічну пару корелятивів – *святі з чортами*. Автор, безсумнівно, стоїть на християнській позиції, згідно з якою усі події земного життя перебувають у каузальному зв'язку: будь-яке лихо (тут війна) – Боже покарання за гріх *безсердя власного*. Значення цього словосполучення є ключовим локусом семантичного поля твору, від нього йдуть смислові зв'язки до перфектних дієслів *викув, вибрав*, імперативів *неси, не гризи*, займенників *сам, собі, своїх*, експресивного ад'єктивного означення *безповоротний*. Характерним є

контекстуальне прочитання смислової ролі імператива *неси*: автор наказує не так читачам, як самому собі як агентиву, й це, власне, і не наказ, а самоз'ясування світопорядку. Виразною синтаксичною особливістю цього твору є також поєднання в одному віршовому рядку двоскладного й односкладного речення: *Ти чуєш той вогонь? Вогонь душі?*, які в контексті поетичного твору сприймаються як звертання та уточнення. Адаптована катахреза *вогонь душі* через повтор лексеми *вогонь* виконує увиразнюючу роль експресивного чинника мовлення.

С. Гординський ніколи не був правником-юристом, і тому оцінку дій і вчинків нацистських політиків дає не з погляду міжнародного права, а з позиції здорового глузду, властивого більшості людей планети. Запорукою недопущення подібної світової катастрофи в майбутньому є, на думку поета, пам'ять, тому у вірші «Елегія» митець виділяє саме цю семантичну одиницю. Як і в попередньому творі, застосовано стилістичний прийом варіювання речень різного характеру: імперативне – питальне – стверджувальне: *Стань, озирнися: / Розходитьсь згар і дим... / Де ви, друзі, брати, / Що на захід пішли і на схід? / І йшли ми, йшли ми / І вірили твердо...* Наказові форми дієслів *стань, озирнися* логічно поєднуються з питальним реченням *Де ви, друзі, брати...?* Говорячи про жертвність захисників добра, правди, істини у Другій світовій війні, автор ставить у центр дієслова доконано-недоконаного виду – *пішли, йшли, вірили*. Завершується твір символічним звертанням до Небес: *Одного лиш молю / Я в жорстоких, безжальних небес, / Що зводи залізни свої / Простерли над стоптаним полем: / Серце мені залишіть, / Серце, вістря лез, / Серце суворе Електри, / Щоб не забути ніколи!* Тричі повторене слово *серце* утворює не тільки семантичний, але й емоційний центр висловлювання. Для категорії пам'яті знайдено точну синтаксичну й смислову форму: *щоб не забути ніколи*. Виразними епітетами супроводжується символічне звертання автора до Бога: денотат «небеса» означається прикметниками *жорстоких, безжальних*. Людина карається: полем – *стоптаним*, серцем – *суворим*. Дієприкметник доконаного виду *стоптаним* разом із експресивним ад'єктивом *суворим* виражають не тільки усвідомлення лиха, заподіяного війною, а й рішучість відродити змертвіле й відновити зруйноване. Два епітети – з пейоративною семантикою *жорстокі, безжальні* (небеса) – як докір Богові за те, що знав, що принесе людству війна, але не зупинив, не перешкодив їй. Стилістичний ефект досягається продуманістю конструкції останнього рядка: сполучник підрядності *щоб* розкриває мету – *не забути ніколи* – експресивним дієслівно-прислівниковим сполученням.

Неприховане захоплення величчю людського духу, який забезпечив перемогу життя над смертю, виражає поет у творі «Людина». Слово, винесене в заголовок, вісім разів вживається як власна назва. Повтори й семантика контексту вказують на знаково-символічну природу цієї лексеми. Сполучення питального з розповідним (ймовірнісним) реченням створюють тон урочистого й водночас глибокого авторського роздуму про майбутнє людства по завершенню Другої світової війни: *Стоїть Людина – / про що мріє Людина? Чи, може, / про часи майбутні, / часи, / коли ні для її ніг, / ні для її думок / не*

буде кордонів, / коли батьківщиною / буде вся земля: / земля, / обвіяна вітрами, / заколисана океанами, / оздоблена діамантами зір. Смертельний тягар війни, неймовірні жертви та руйнація ставлять «оновлену» Людину на роздоріжжі. Ідею нового вибору стверджує дієслово у формі теперішнього часу з ознакою дії, що триває в момент мовлення, – *стоїть*. Така форма дієслова дає відчуття присутності автора, який прагне долучити до діалогу читача. Дієслова *стоїть* і *мріє* є логічним центром контексту; на них орієнтовані всі інші значеннєві одиниці, розкриваючи – про що ті мрії. Часткою непевного запитання *чи* поет виражає деякий сумнів з приводу загального й остаточного «очищення» людських душ війною, запобігання подальшим мілітарним задумам, але сполучення значень *часи майбутні* виходить-таки на зв'язок зі значеннями *батьківщина, земля*; і цей зв'язок зумовлює забарвлення контексту позитивною, оптимістичною інтонацією. Завершується уривок однорідними дієприкметниковими епітетами, що інтенсивно виражають обставини способу дії: *обвіяна вітрами, заколисана океанами, оздоблена діамантами зір*. Меліоративна семантика цих словосполучень відображає омріяну вояками космічну гармонію повоєнного життя: *На заході сонце / Заганяло в океан свій гігантний стовп, / Від обр'ю – просто до мене. / Я вдивлявся в ту сліпучу магістралю, / Даровану мені сонцем, / Тільки мені! / Куди б я не подався берегом моря, / Вона вірно йшла за мною, / Заодно нагадуючи мені, / Що я теж частка / Механізму сонячної системи. / І я зрозумів нашу нерозлучність, / Наш тріумфірат.*

Гуманістичний пафос твору «Сонце, океан і я» зумовлює його лексико-граматичну форму – уривок містить чотири займенники першої особи однини *я* з доповненням – у родовому відмінку – *мене* і, зрештою, – присвійний – *наш*. До значеннєвої парадигми космічного тріумфірату належать два іменники *сонце*, які наводять семантичний зв'язок із прикметником *сонячної* і далі – до метонімічних перейменувань (контекстуальних синонімів) відблиски сонця в океані – *гігантний стовп* і *сліпучу магістралю*.

Локус «Людина» найвиразніше й найпереконливіше розкриває іманентний (внутрішньо властивий саме цій людині, його позиції як особистості) характер поетичного мовлення. У семантиці слів і словосполучень його творів – він сам – людина дієва, пристрасна, небайдужа: *Ти викув сам собі свою ...долю...; Неси ж тепер її...* («Твій час»); *Йшли ми, йшли і вірили твердо ...; Серце мені залишить, серце, вістря лез...* («Елегія»). Дієво-іманентний характер індивідуальної манери мовлення – одна з найсуттєвіших рис С. Гординського як мовної особистості.

4.2.5. Концепт простору та засоби його вияву в поетичному тексті

У С. Гординського, як і у багатьох майстрів слова, одним із визначальних компонентів світу є сегмент простору. В екстралінгвістичному аспекті (за ознаками художньої образності та ін.) зображення простору в різних майстрів може мати спільні риси, але в лексичному, граматичному та ін. аспектах – суто індивідуальні. Кожен письменник на власний розсуд вибирає таку мовну форму, яка найбільш відповідає його відчуттю тих чи інших складників поняття «простір».

С. Гординський як маляр-монументаліст всебічно вивчав проблеми відображення простору в стінописних, станкових, графічних та ін. композиціях, отже, ця естетична категорія завжди була в центрі його літературно-малярських зацікавлень. Лінгвістичний аналіз локуса простору може здійснюватися на основі попереднього його поділу на модулі за ознаками: *високо* – *низько*, *далеко* – *близько* тощо.

Отари хмар на пасовиськах ляжуть, / Аж обрис їх, мов мармурних будов, / У синяві застигне недосяжно... / Де пасовиськ лежать зелені схили / І вітру спів на вересах бринить, / Де любо так на їх шершавий килим / Покластися... («Сновидів»). За ознакою «високо» складається така парадигма лексем: *хмар*, *синява*, *недосяжно*, а за ознакою «низько» – *схили*, *вересах*, *килим*. Лексема *пасовиська* присутня як у контексті небесного, так і земного простору, що дозволяє виявити індивідуальний характер поетичного слововживання. З погляду значеннєвості слово *пасовиська* в контексті небесного виконує означувальну функцію: іменник *хмар* вказує на предметність природного світу; дериват *синява* (від *синій*) – колірну ознаку простору, а прислівник *недосяжно* – місцеперебування хмар відносно спостерігача. У «земному» контексті оточення лексеми *пасовиська*: *схили* (характер і рельєф ландшафту), *вересах* (вид рослинності), *килим* (у функції простої метафори) – подають якісну ознаку поверхні землі.

Взаємовідношення значень контекстів: «високо» – предметність+ознака кольору + місце перебування; «низько» – характер рельєфу+вид рослинності + ознака поверхні. Отже, в просторі неба домінують номінації нематеріального світу, а в просторі землі – «матеріальними» є всі три ознаки. Асоціативно лексеми «земної парадигми» є значно «важчими». Таке сприймання світу С. Гординським цілком пояснюється його приналежністю до мистецтва пластики, тонових і колірних співвідношень у малярстві, що визначається особливостями його «бачення», так званого «імпрингу» набутих професійних навичок фіксувати й подумки зображувати побачене. Авторське використання слова *пасовиська* є також наслідком такої фіксації, в «небесному» контексті воно внаслідок авторської конкатенації вживається у металогічному (переносному) значенні, а в «земному» – в автологічному (прямому). Така й подібна авторська «сваволя» мотивована художньо-образним задумом з метою індивідуального мовностилістичного вираження одного з сегментів категорії простору.

Та чи ж не раз, у синь далечини / Задивлені, ми весел не складаєм / І відгомін днедавньої луни / Нам у серцях схвильованих не грає? / Бо відпливли у давнину човни... / Навкіл горби з брокату, златолаву, / Над синню плес палкий оранж і багр, / Руїни скель підводяться яскраво / В емаль небес на пурпурних горбах... („Сновидів”). Ядерна лексема *далечини* формує навколо себе значеннєве оточення, розраховане на читацьку рефлексію і перцептивну пам'ять: *синь*, *задивлені*, *відгомін*, *луни*, *давнину*. Останні три лексеми мають ознаки непевності, неконкретності, розмитості їх значень; найвідчутніше – у слові *відгомін*. В іншому контексті з поняттям «близько» – інша картина: двічі повторена значеннєва одиниця «горби» сприймається як найближчий предметний об'єкт, який доповнюють лексеми: *синню*, *плес*, *оранж*, *багр*, *руїни*,

скель, пурпурних. Серед слів на позначення далеких об'єктів дійсності відсутні значенні в одиниці реальних предметів, є лише семантика того, що лише «відлунює» в пам'яті. Автор переносить значення матеріального відчуття далекості у сферу уможливленості, асоціацій і рефлексій. У контекстуальному локусі «близько – усі значення мають матеріальне доповнення, насамперед – *горби, руїни, скель*.

Якщо «далечинні» значення не пов'язані з безпосереднім відчуттям, то «наближені» – зримо матеріальні та конкретні; до цих об'єктів можна доторкнутися, зблизька відчутти їх форму тощо.

Отже, як за ознаками *високо – низько*, так і за ознаками *далеко – близько* поетична мова С. Гординського має відчутний перегук з мовою образотворчості: віддалені об'єкти за законами тонової перспективи зображуються розмито, м'яко й туманно, а предмети переднього плану – зримо, ясно і контрастно. У поетичній же мові в параметрах *високо* й *далеко* значення виражають «розмитість» обрисів предметів; лексеми на позначення «низини» і «близькості» – навпаки – зримість і конкретність зображуваних об'єктів. Така спорідненість малярського і словесного мислення свідчить про самотність синкретичної мови поета.

Індивідуальний характер мовомислення автора виявляється в особистому й самотньому сприйманні пейзажу як Батьківщини, так і закордоння. Він усе бачить і виражає по-своєму: / *Шлях напрямки у ліс, де що дерево – кипарис, / При візках старий гуцул маячіє чугайстром, / І таким нереальним здається далекий Париж, / Вежа Ейфеля, Лувр і горгони готичних майстрів!* («Санною»).

Контрастне протиставлення лексем у автора суб'єктивне й індивідуальне: *ліс – Париж; кипарис* (смерека) – *Вежа Ейфеля; чугайстер – горгони*. Світ Карпат і французької столиці – різні й несумісні світи, але вони є цілком реальними в житті письменника й у словесно-поетичному просторі є істотними рисами його мовної картини світу. Багатство та різноманітність індивідуального словника дозволяють поетові створювати точні художньо-образні характеристики будь-яких пейзажних замальовок; при цьому вміння віднайти максимально виразні словесні засоби – свідчення високого рівня мовної майстерності С. Гординського.

4.2.6. Концепт часу і закономірності його мовного вираження

У дослідженні не ставилось завдання детального аналізу вираження категорії часу. Увага зосереджена на функції семантичних одиниць, які виражають часовий вимір. З апіорної точки зору час у поезії С. Гординського представлений у різноманітний граматичний спосіб: здебільшого це вислови з дієслівними формами дійсного та наказового способу в різних часових формах: дієслова в теперішньому й простому майбутньому часах. Дієслова, що називають дію обмежену (доконаний вид) й не обмежену в часі (недоконаний вид), зустрічаються приблизно однаково.

Характерними для мовнопоетичного стилю С. Гординського є одиниці та конструкції, значення яких виражає не тільки часовий вимір, а до того ж його образне відчуття як сучасного митця, історика, філософа, літературознавця.

Базова полісема *час* у його творах має багато відповідних художнім задумам означень й образних висловів: про ХХ сторіччя, що вмістило в себе дві світових війни, а для України – три голодомори, складні державотворчі процеси тощо – *твій час* (181), про майбутній, омріяний видатними українцями – Г. Сковородою, Т. Шевченком, В. Стусом та іншими – *...коли...для думок не буде кордонів* (185), а про минулий, з безліччю славних і ганебних сторінок – *минуле впало в вічність* (59). Ознаками авторського стилю позначений також опис часу визвольних змагань українського народу та Другої світової війни: *лютий час* (154), *час Аттіли* (173), *час бурі і напору* (136).

Полісемічна одиниця *день* у поета також має декілька значень: день як час доби, як одиниця часу, як збірне поняття; наприклад, *дні і роки минають невгомно* (128), *крок днів приспішений* (164); *Та прийде день: поб'єш склянки з вином, / Усіх дівчат і так ти не пригорнеш, / І в синю гавань вийдеш ранком знов / Бо поклик моря буде необорний* («Моряцькі дороги»). «День» як межа, як рубікон, за яким наступає новий етап життя, виражається в оригінальний авторський спосіб такими словосполученнями: *поб'єш склянки з вином, усіх дівчат... не пригорнеш, в синю гавань вийдеш* (79).

У самотутній спосіб автор також виражає перебіг часу доби – *ранок, полудень, підвечір* (архаїзм), *вечір, ніч: Уранці виходжу з кімнати й стаю на порозі: / Навколо магнолії білі і жовті мімози. / Впиваюся сонцем...* («Ранок»). Лексичне значення слова *уранці* пов'язується із семантикою лексем: *сонцем, магнолії, мімози*, які означають світло нового дня, що асоціативно в свідомості митця нероздільне з образами квітів, духмяністю простору, сподіваннями на краще, життєвим оптимізмом тощо.

Виявом художньо-мистецького бачення природи в інших творах є означення, наприклад, *рожеві ранки* (75); враження від ранкового неба: *хмаринкою рожевопінною густа змережилась блакить* (213). Отже, рожевий колір, що асоціюється з ранком, – свідчення авторського сприймання ранкового часу доби.

Образотворче бачення природи накладає відбиток і на мовне вираження денного часу: *В ліричній млі гойдаюся густий, / І все тремтить, щоб виплисти хутчій / На плесо дня, закінчено яскраво...* («Сновидів»). День як час особливо плідної творчої праці означено простою метафорою *плесо* (гладка поверхня води, де все, «як на долоні»), бо головною передумовою процесу творчості є ясність мистецького задуму.

Індивідуальним баченням виражені прикмети «дня» як відтинку часу в його плинному потоці: означення – *щасливий* (137), *ритмічний* (42), *сонний* (114), *однаковий* (126), а полудень – *блакитний* (27).

Реакція поета-митця на початок фашистської навали, по якій почалася швидка хода агресора по Європі: *Крок днів приспішений. Знялись / Призначень лиховісні крила, / Мов тінь важка на видноколі. / Ця міра мір земних звершилась: / Все пророковане колись / Уже здійснюється поволі* («Крок днів»).

Метафоричне словосполучення *крок днів* має значеннєвий зв'язок із іменником *крила* та прикметником *приспішений*, що разом утворюють образ «крилатих» днів, що приносять лихі вісті.

Одним із найоригінальніших афіксальних дериватів є авторський іменник *підвечір* у значенні початок вечора, який кілька разів повторюється в різних віршах. У ранніх творах паризького циклу це – час прогулянок берегом Сени, вулицями і кварталами французької столиці, де можливі будь-які романтичні несподіванки: *Знов підвечір. Знов прохід по вулицях. / Цигаретки тоненький димок. / Знову ти!.. Надійшла, усміхнулася / Ї вкрала серця мого шматок* («Зустріч»). Дистрибуція ядерної лексеми *підвечір* – прохід, димок, надійшла, посміхнулася, серця. Усі одиниці цього ряду несуть у собі позитивну енергетику молодої закоханої людини, для якої в цей час світ стає романтично-неповторним. Супровідні прикмети «підвечора» в різних контекстах – *барви, контрасти, екзотика, сірина, нудьга* (29); *фіолет, смуток* (31); *меланхолія* (41); *затишення* (72); *синій* (75).

Часом вечірня пора пов'язується з творенням «чудернацьких» поетичних образів: *Пополудні, коли надходить смерк,.. / Будує світ вигадливих химер* («Сновидів»). Міфонім «химера» зазвичай пов'язується з обома сферами – літературою і мистецтвом: *На мрамурі округлого столика креслю сангіною / Невідомі слова: і риски футуристичних химер* («Café creme»).

Ключовою лексемою мовного вираження С. Гординським улюбленого часу – вечора – загалом є розмаїття барв, що породжує крайнеба заграва: *Як кінчається заходом день, / Хочу бачити барви, не речі...* («Як кінчається заходом день»). Захоплення барвами природи змушує митця забути про все буденне. А хронема «ніч» об'єднує навколо себе такі змістові одиниці: *темнота* (30); *самотній, бездонна* (58); *зло, похмурий* (87); *тиша, сні* (98) та інші. Тут відчувається апеляція до символіки кольорів, з її усталеним здебільшого негативним значенням забарвленням.

Зори іскристу височінь: / Нехай в опівнічні хвилини / П'є хвилі зоряних озер душа... («Розмови»). «Самотність» перед величчю «зоряних озер» – характерний екзистенціальний індивідуальний поетичний образ у мові митця-емігранта С. Гординського. Хронема *ніч* як час творчого натхнення самотньо-метафорично виражено словом іншомовного походження «метранпаж» (верстальник полос друкарського набору): *Чекаю на північний час, / Коли притишуються змисли / (Бо ж ніч – найкращий метранпаж / Для творень і монтажу мислей* («Листи з Парижа»).

Авторським вираженням темпоральних відношень синтаксичних одиниць характеризується мовне відображення плинності часу. Однією з форм такого вираження є різноманітність частиномовного складу мовних одиниць, самотніми ад'єктивними означеннями авторського походження та ін. Окрім традиційних дієслівних зворотів на вираження часу, є також різноманітні семантичні конструкції на основі іменників, прикметників, сполучників з іменниками, іменників-новотворів тощо.

4.2.7. Концепт предметного світу в мовно-поетичному самовияві автора

Предметний світ у поезії Гординського можна поділити на дві групи – світ предметів, створених природою, та світ штучних предметів цивілізації. Особливу увагу поет зосереджує на деревах, овочах, квітах і – на архітектурі, книгах, мистецькій атрибутиці тощо. Індивідуалізація поетичної мови на

вираження предметного світу відбувається через використання хронологічно маркованої лексики, яка наповнюється новим образним змістом. Наприклад, на позначення **зброї**: *стилет* (44), *револьт* (85), *каска* (46, 77); – **посуду**: *коновка* (31), – **побутових речей**: *мухолопка* (207), *скребло* (119), *сплет* (131); – **рослин**: *дивдерево* (197); – хірургічного **інструменту**: *ланцет* (52); – **напою**: *оранжсад* (27). Етнонаціональним сприйняттям забарвлена сема на позначення **рибальського атрибута** – *поплавець* (107).

Світ живої природи завжди по-особливому хвилював митця; можливо, тому один із творів про дерева він присвячує своєму львівському вчителю малярства О. Новаківському: *Смертельний жах несе всесильний чоловік! / Пилують раз у раз зубчасті гільйотини / І в стукоті сокир тривожний чути крик / Колосів у руках маленької людини. / Із диким тріскотом, рознявши рамена, / Прорізують простір в останньому розгоні / І деколи кладуть прощальний смерті знак, – / Розчавлених істот, кривавих і червоних („Дерева”)*. Для вираження свого ставлення до людини як згубника природи автор знаходить фразеологізм негативного забарвлення – *маленька людина*, семантика якого за авторською логікою складає опозицію до значення лексеми «колоси». Нисхідна градація лексичних значень номінації поняття «людина» – вияв громадянської позиції щодо бездумного нищення лісів у Карпатах: *всесильний чоловік – маленька людина – істота*.

В іншому творі свої особливі почуття до дерев поет висловлює через просту метафору, що перебуває в оточенні інших мовних одиниць переносних значень: *Так, груди випнувши, у час, як небом чистим / Спливає в мушлі рук акацій білих дим, / Під небом радісним, під небом молодим, / Вщертть юністю напоєна струнчиш ти („Ранок”)*. У межах однієї строфи – три прикмети просторового об’єкта «небо»: *чистим, радісним, молодим*. Два останніх, виконуючи стилістичну функцію оживлення, сприймаються як оригінальні авторські означення, що увиразнюють поетичне мовлення. Назви білого кольору

С. Гординський використовував не часто, але стилістично точно й образно. Білий цвіт акації переростає в символ (білий – колір, що символізує початок перетворення хаосу на гармонію).

Предметний світ, створений людиною, також виражається в індивідуальній мовнопоетичній спосіб. Назви споруд, руїн, зброї, фарб, книг, одягу, вина – усе це компоненти мовної картини світу поета-художника С. Гординського: *У темряву півночі вріс важко силует / Жаги нестримної й екстаз середньовіччя, / Де чудно поєднав зусилля будівничих / В єдинім пориві конструктор і поет. / ...І вікна заложив захоплений мистець / Вітражу барвного горючими вогнями... („Notre Dame”)*. Наведений уривок розпочинає твір, де око митця фіксує не весь собор з усіма його деталями, а – *силует*. Ця лексема пов’язана з конструкціями – *жаги нестримної, екстаз середньовіччя*, з лексемами *порив, конструктор, поет, мистець*. Особлива роль належить семантиці словосполучення в *єдинім пориві*, бо саме через нього автор висловлює захоплення витвору спільної праці середньовічних «творців» і «ремісників».

Багатозначна лексема *золото* в С. Гординського знаходить вияв у багатьох її семантичних варіантах: і як іменник, що вказує на предмети, зроблені з цього металу, і як ад'єктив на позначення колірних ознак предметів, а також як семантична основа для символів тощо: *Діва панцерна блищить / Зміїним золотом егіди* (162); *Хвилини міддю й золотом горять* (89); *Танцюють молоді березки / В блідому золоті одеж* (213); *На траві лягли пасмуги золотисті* (260); *Крізь димом вижертв блакить, / Що знов віщує кров і біди, / Глянь, Діва панцерна блищить / Зміїним золотом егіди* («Атена»).

Прикметно, що в богині мудрості не меч, а егіда (щит) золота, бо автор наповнює ключове поняття «золото» не мілітарно-наступальним, а оборонним змістом. Конструкція *кров і біди* – опозиція конструкції *золотом егіди*; протилежними також є лексеми *димом* і *блакить*. Завдяки цьому утворюються дві групи лексем із контрастними значеннями: *кров, біди, димом* – *блакить, Діва, золотом*.

Індивідуальною лексикою поет-художник С. Гординський насамперед виражає той предметний світ, що репрезентує його головні уподобання – малярство і поезію: *В затишші радісної праці / Сідаю біля фарб і книг, / Незнаний друг і муз, і Грацій, / І там, під небом голубим, / Високо, на верху мансарди... / Творю синтези барвних плям* („Листи з Парижа”). Цікавим є співвідношення сем *фарб, книг* і *високо*. Безсумнівно, в цьому контексті центральними є «фарби» й «книги», що символізують малярство й поезію, однак прислівник *високо*, який вказує на місце розташування мансарди, завдяки символіці двох попередніх лексем набуває нового символічного змісту: *високо* – духовно, піднесено. Отже, через лексему *високо* поет розкриває свої творчі пріоритети.

До предметного світу, що перебуває в полі зору поета, належать також руїни колишніх пам'яток культури. У творах «італійського» періоду якнайповніше розкриваються ідеї та проблеми спадковості духовних цінностей: *На брили, на уламки статуй / Вечірнє сонце тишу лє; / Так вічну пізнавай розтрату / Віків, призначення твоє. / Рука, яка різьбила камінь, / Тепер твоєї жде руки, / Торкайся і блукай думками, / Складай розсипані куски...* («На руїнах»). *Рука, жде, руки* – три значеннєві одиниці як квінтесенція змісту. До першої – *рука* тяжіють: *брили, уламки, статуй, вічну, віків, різьбила, камінь, розсипані, куски*; до двох других – *жде, руки: пізнавай, призначення, твоє, жде, складай*. Визначені групи лексем складають особливий тип опозиції – *конверсію*, за якої наявні «зустрічні» дії, або відношення в межах однієї спільної ситуації, наприклад, як у С. Гординського, з одного боку, непізнана духовна спадщина предків, а з іншого – свідомий і допитливий сучасник, який розуміє необхідність її пізнання.

Глибока переконаність у високій вартості предківської спадщини виражена динамічними дієсловами наказового способу: *пізнавай, торкайся, блукай, складай*.

В індивідуальний спосіб поет також зображує транспортні засоби: *Вагонів довгії ряди, / На станціях пахне йод, / Поскрипують день і ніч / Обози, обози, обози. / Шляхи для людей і машин / По багнах з каміння і колод, / Лютий*

лютець іде, / Стинають землю морози («Сім літ»). Майстерне використання не тільки лексичних, а й фонетичних засобів – потрійне вживання лексем: *обози, обози, обози* – взаємодія пари [с] – [з] (*поскрипують, обози*) – створюють звуковий образ, характерний для подій Першої світової війни загалом і на Галичині зокрема: глухий звук [с] «викликає» дзвінкий [з], утворюючи звукову асоціацію ритмічного скрипу возів. Образ нескінченних рядів залізничного транспорту створюється поєднанням денотата-іменника з означувальним прикметником *вагонів і довгі*. Дошкульність морозів, що ускладнювали ситуацію, виражається паронімами *лютий лютець*, де звукові повтори [л'у] підсилюють перцептивний ефект сприйняття тексту.

Як видно, в зображенні предметного світу С. Гординський також виявляє авторську індивідуальність. Широкий набір мовних засобів (значеннєвий зв'язок семантичних одиниць, опозиція значень, конверсія, оригінальні означення, авторська символізація, фонетичні ефекти тощо) свідчить про творчий підхід до використання лексики з метою вираження самобутнього поетичного світосприймання майстра слова.

Індивідуально-авторське вираження світу предметів і явищ у мовнопоетичній формі досягається через металогічне перетворення значень слів і словосполучень на позначення матеріальних об'єктів навколишньої дійсності, пошук нових індивідуальних синтаксичних варіантів поетичного мовлення, індивідуальних фоностилістичних рішень, а також символізації загальнозжованих лексем й надання при цьому їм глибшої й ширшої значеннєвості.

Висновки до розділу 4

– позамовна сфера творчої діяльності письменника є невід'ємною складовою художньо-образної словесної діяльності митця в загалом; у багатьох відношеннях ця сфера мотивує лінгвостилістичний пошук майстра слова, оскільки складається з двох важливих ділянок: 1) – щодо творчості загалом (своєрідність історичної доби, набуток попередників, творче оточення, відгуки сучасників та ін.) і 2) – щодо окремих творів (ідеї, теми, сюжети, колізії, національна своєрідність, авторизація, естетичність мовлення та ін.);

– між лінгвальною й екстралінгвальною сферами, є цілком закономірний каузальний зв'язок, тому різноманітне й багате на події творче життя С. Гординського, що детермінує цікаву й розмаїту позамовну сферу його діяльності, не можна не брати до уваги при дослідженні мови його творів;

– науково вартісним із лінгвостилістичного погляду є самобутнє осмислення й символізація С. Гординським окремих провідних мотивів власної поезії («Париж», «мистецтво», «визвольні змагання», «людина», «простір», «час» та «предметний світ»). Здебільшого це сприяє актуалізації ключових лексико-семантичних одиниць мовлення шляхом застосування широкого спектра мовностилістичних прийомів і засобів.

ВИСНОВКИ

Аналіз мови поетичних творів відомого українського поета-художника Святослава Гординського дає підстави дійти таких висновків.

Індивідуально-авторський стиль митця формувався під впливом взаємозумовлених лінгвальних і екстралінгвальних, мовнопоетичних і мистецьких, соціальних і політичних, світоглядних і філософських чинників, до яких належать, з одного боку, загальнокультурні, етнонаціональні й літературні традиції української та європейської словесності, з іншого – особистісні чинники, зумовлені індивідуальним світосприйняттям і світорозумінням автора, його ідейними та естетичними засадами, що лежать в основі його мовної картини світу. Саме такий погляд на поетичну словесність С. Гординського склав основу концептуальної моделі дослідження.

Екстралінгвальна сфера творчої діяльності С. Гординського є невід'ємним складником як лінгвоестетики митця загалом, так і лінгвопоетики зокрема; у багатьох відношеннях ця сфера мотивує стилістичний пошук, оскільки складається з двох важливих ділянок: 1) багатой і різноманітної творчої діяльності в конкретних соціокультурних умовах (своєрідність історичної доби, набуток попередників, творче оточення, відгуки сучасників та інше) і 2) розмаїтого спектру ознак його поезії загалом (з літературознавчої, естетичної, етнопсихологічної, філософської та інших точок зору), а також – окремих творів (ідеї, теми, сюжети, колізії, національна своєрідність, авторизація, естетичність мовлення). Екстралінгвальні ознаки індивідуального стилю автора містять у собі багатий і науково вартісний матеріал для вичерпного розкриття витоків і мотивів діяльності С. Гординського як майстра слова, який фахово використовує різноманітні лексичні, фонетичні, граматичні, стилістичні та інші можливості мови. Через розуміння позамовної сфери як невід'ємної складової моделі дослідження індивідуального стилю поета відкриваються шляхи до глибинного розуміння змісту мовнопоетичної творчості митця, головною ознакою якої є взаємоузгодженість усіх засобів української літературної мови.

Мова письменника є рецептивно-медіативною з погляду, що поет – посередник і майстер метаморфоз: події та явища особистого, літературно-мистецького та суспільного життя під його пером трансформуються в самобутні мовні образи, яскраво позначені індивідуальним світосприйняттям і світорозумінням, позицією українського митця в світі як носія самобутньої етнокультури, усвідомленням мети й завдань мовнопоетичної діяльності в умовах еміграції, наприклад: *Іду... На бруку крок тривожить тишу й ніч. / І ловлять відгомін катедри ржаві брами, / Й ховаються в кутки, уставлені рядами, / Налякані святці у тінях темних ніш...* («Notre Dame»).

Результати спостереження за розвитком словесної майстерності С. Гординського свідчать про інгресивне, тобто поступове входження автора в індивідуальну систему розмаїтих типів поетичного мовлення: кінець 20-х – поч.

30-х рр. характеризується здебільшого фактивним мовленням, у якому реалістично відтворюється дійсність, а також чуттєво-інвенціональним відображенням любовних захоплень його ліричного героя. Довоєнні й воєнні часи породжують в основному медитацію й ремінісценцію як роздум про сенс людського життя, спогади про героїку визвольних змагань українського народу, окремих легендарних особистостей та інше.

У повоєнні десятиліття митець культивує складні поєднання різних типів мовлення – рецептивного й медитативного, перцептивного й апперцептивного, монологічного й діалогічного тощо. В означений період поет за потребою майстерно змінює інтонаційне забарвлення в діапазоні – від декларативно-апелятивного до притишено-інтимного мовлення на півтонах.

Мотивацією експресивного поетичного мовлення для досліджуваного автора була активна й діяльна мистецька диспозиція як його прагнення словесного й малярського самовираження; найвідчутніший вияв індивідуально-авторської перцептивно-рецептивної діяльності поета-художника С. Гординського відбувається там, де митець використовує прийом мовного імпринтингу як мистецької фіксації певного явища (що виражається насамперед лексичними, а також граматичними, фонетичними й стилістичними засобами) у сполученні з інвенцією як витвором власної уяви та фантазії.

Мовна картина світу поета-художника С. Гординського – це цілісна й самодостатня система семантичних одиниць, яка подібна до символічного малярського твору, який має усталений композиційний і смисловий центр, а також периферійні елементи, що перебувають у детермінантно-каузальних, інтерактивних і корелятивних відношеннях із центром, який інволюує значення периферії, перетворюючи її на іманентний відносно центру компонент, який постійно трансформується й видозмінюється. Смисловим центром цієї картини у С. Гординського є поняття «Українець у світі як самодостатній творчий індивід»; лінгвостилістичне й мовнопоетичне вираження самопочування у світі є додатковими елементами смислової периферії. Творячи мовну картину світу, поет виступає своєрідним медіатором між реальною дійсністю й лінгвопоетичним її відтворенням у слові.

Своєрідність індивідуальної поетичної мови є насамперед показником здатності письменника реалізувати свій інвенційний (особисто ним створений) арсенал засобів самораження, етноментальну культуру мовомислення, вміння творчо підійти до різноманітних морфологічних перетворень слова, забезпечувати ознаки точності, виразності й образності, багатства й різноманітності мовлення й водночас показати стилістичну майстерність віршування. Ряду оригінальних авторських тропів (метафор, епітетів, порівнянь, метонімії, перифраз та інших художніх засобів мови) митець надає характеру поетико-мистецької зображувальності, тим самим додаючи до природних образних властивостей мовлення експресивних конотативних ознак (...*Піднявши догори долоні огнелисті, Як ви, дуби; ...Аж блискавка огниста Розірве далеч гарпуном*).

Поетичні твори С. Гординського також містять групи загальноновживаних (часто вживаних, помірно та рідко вживаних) номінативних слів (*шляхи, кольори*

, книжки, поезія, море, порт), новотворів (золотонебо, далінь), професіоналізмів малярської сфери (кобальт, кадмій, сангіна), що властиві саме цьому авторові, за якими впізнається його мовний стиль і що вирізняє цього майстра слова від інших видатних українських поетів.

Характерною особливістю поетичної лексики автора є те, що більшість образних слів поетичних текстів знаходимо не тільки серед метафор (*Рефлекси асфальти сполохані лижуть; Підіймаю на щоглу серця барвистий стяг*), метонімії (*Оздобив пурпуром опаль твого чола; Притискають Францію*), перифраз (*кратер уст [рот], огидлива жулька [нудна писанина]*), а й – епітетів (*невговтані навали, замріяні люльки, філософський місяць*) і порівнянь (*думи, як пом'яті трамвайні білети; слова, як п'янюги*), які також вживаються в переносних значеннях. Характерно, що серед іменників домінують назви неістот (*слова, уява, плями, думки, дух* тощо). Більшість антропонімів – це імена героїв міфів і легенд (*Муза, Пегас, Наливайко* та інші).

Відтінковість і контрастність авторської синонімії й антонімії С. Гординського є іманентними (властивими його творчій природі) присутніми ознаками його як мовної особистості; індивідуалізація синонімів і антонімів здійснюється за допомогою різноманітних мовностилістичних механізмів, наприклад, суб'єктивної перцепції процесу версифікації, словообразної редукції мовлення з метою зручності читацького сприймання, власної рефлексії пережитого, меліористичної медитації (роздуми про співвідношення добра і зла) з онтологічного та іншого поглядів. Показово, що новотвори, тропи, антоніми й синоніми автора закономірно зазнають, з одного боку, поетизації, а з іншого – естетизації через маркування його мовлення мистецько-малярським світовідчуттям поета-художника.

Рисами авторської самобутності позначені синоніми (*грайливий, примхливий, бурливий; змінне, неуловне; невговтаний, бунтарний*) та антоніми (*тиша – крик; палахкотів – погас; гриф – голуб*).

Ключові слова в поетичних творах С. Гординського є своєрідними знаками, за якими читач «розпізнає» цього автора, його самобутню мовообразність як поета-художника. На вираження поетичної й малярської творчості – *навала форм; Пегас; Муза; лабіринти слів;; химерна уява; синтези барвних плям; осколки кольорів; хмарки думок; футуристні химери; – природи: спливає вечорінь блакитніє ліс; сходять кроками ніч; замерехтіла далечінь; сріблистість атмосфер; неба емаль; синій вечір; рожеві ранки; – соціальних явищ та історичні події: стягів жовтоблакит; чорний шлях; Наливайків бик; розхристаність епохи; слави мармур; чорне бойовище; румовища держав.*

Характерною рисою поетичного слововживання С. Гординського є активне використання власних назв: антропоніми: *Тарас Шевченко, Христос, Бодлер, Бажан, Рильський* та інші; топоніми: *Україна, Київ, Париж, Франція, Львів, Галич* та інші; ороніми: *Карпати, Говерля, Голгота* та інші; гідроніми: *Дніпро, Черемош, Дністер, Сена* та інші. Розмаїття власних назв, безперечно, свідчить про різнобічність інтересів і зацікавлень С. Гординського, багатий інтелект, широку географію його подорожей і мандрівок, цікавість, дослідницький інтерес і допитливість у різних галузях мистецького й

громадського життя, включеність у контекст доби. Показник частотності вживання власних назв дає можливість гіпотетично визначити особистісні пріоритети письменника.

Індивідуальна мова поетичних творів С. Гординського виявляє свої ознаки та властивості передусім через характер і змістове наповнення його лексичного простору, авторським розумінням світу предметів і явищ навколишнього світу; специфіка поетичної мовотворчості мотивує, передусім активізацію словотвірної діяльності, винайдення самобутніх словоформ, здатних виражати експресію віршування в широкому інтонаційно-звуковому діапазоні;

Різноманітні мовні фузії – характерне явище звукової версифікаційної практики майстра слова, наслідком чого фонетична складова його стилю розширює й урізноманітнює звукову палітру барв (*Пам'ятаю: ти була...п'янка, п'янкiша від вина,.. Я ж припавши, цілував...*), де ритмічний повтор глухої губної фонемі [п] переконливо й виразно передає любовні переживання ліричного героя; або через взаємодію звуків [с] і [з]: *...поскрипують... обози, обози, обози* створюється звуковий образ дійсності, характерний для часів Першої світової війни в Галичині.

Мовно-естетичні знаки національної культури поезії С. Гординського – це продукт авторського осмислення, уточнення й інтерпретація фольклорно-міфологічних символів-архетипів, витворених нашими прапредками, що містять у собі ідею посутнього, вічного й незмінного в духовному житті народу. Об'єктивне існування таких знаків – базова диспозиція для митця, з якої й починається процес творення. За змістом і якістю мовно-естетичні знаки національної культури є синтезом суспільно-історичного й індивідуального, який є результатом творчої роботи етнонаціональної та естетичної мовної свідомості автора. Ключові мовно-естетичні знаки поетичних текстів (*Калина, Полтава, Тарас Шевченко* та інші) складають семантичне ядро мовної картини світу С. Гординського.

Арістотель, Г.-Е. Лесинг, О. Потебня, І. Франко та інші мислителі переконливо довели внутрішню глибинну схожість слова й зображення, мови й малярства; дихотомія цих двох сфер творчості не є суперечливою, саме вона значною мірою сприяє виявленню найважливіших властивостей ідіостилю, насамперед, індивідуалізованих лексичних одиниць – новотворів, метафор, епітетів, порівнянь, метонімії, перифраз, антонімів і синонімів. Дихотомія творчості С. Гординського загалом як поділ на дві рівнозначних сфери діяльності перебуває у стані стійкої рівноваги та гармонії, допомагає авторові творити самобутні художні образи в індивідуальній словесній формі.

Словесне барвопозначення творів досліджуваного автора пронизує фактично всю мовностилістичну тканину поетичного доробку цього майстра слова й пензля. Система індивідуального колірною мовомислення поета має широкий спектр частиномовного, словотвірного, лексичного, семантичного, стилістичного вираження; серед оригінальних кольоронайменувань більшість складають відад'єктивні утворення – деад'єктиви (*синь, голубiнь, жовтiнь, фіолет* та інші); серед дериватів – відтінкові кольоративи, утворені через сполучення двох основ або окремих слів (*синьо-зелений, білопiнний, золотонебо*

та інші).

Індивідуального синтезу лексичних значень автор досягає в поетичному вираженні своїх літературно-мистецьких уподобань, серед яких загальними семантичними корелятами є *слово* і *колір*.

Результати аналізу лексико-семантичного складу поезії досліджуваного автора дозволяють зауважити, що С. Гординському властиво прагнення максимально забарвити кольорами семантичний простір віршового твору. З огляду на здебільшого індивідуально-авторське використання мовних ресурсів для творення методологічних поетичних образів, в основі яких лежить колірنا значеннєвість, є підстави говорити про вагомї здобутки С. Гординського на ділянці витвору самобутніх хромотропів, тобто висловів із переносним значенням кольористичного характеру, наприклад: *Тїнь... ховалась синьо; Зробїмо Червоний карнавал...*

До групи самобутніх колірних назв належать перифрази та конструкції семантичних одиниць неозначених кольорів. Описові кольоративи поет творить на ремінісцентно-асоціативній основі. Такі барвопозначення містять значний експресивний потенціал, оскільки свідома авторська невизначеність колірних номінацій активізує читацьке сприймання мовнопоетичної образності, будить його уяву та фантазію, породжує аперцепцію – загалом це надає поетичному мовленню особливої впливової сили й виразності (*бенкет барв; бризки барв; блиск реклам; пера паві*).

Ряд аргументів на користь тези про спорідненість світу слів із світом барв, а також зіставлення семантичних одиниць поетичних творів (із однаковим мотивом осені) Г. Черїнь і С. Гординського дає підстави стверджувати наявність каузальної взаємозалежності малярського та мовного мислення поета-художника. Зіставлення й аналіз функцій кольоративів у поетичних творах С. Гординського з твором відомого майстра слова Г. Черїнь, яка не займається малярською творчістю, наочно доводить, що поет-художник рефлекторно переносить принципи малярської перцепції на словесно-поетичну сферу, що дозволяє читачеві сприймати його образність як синкретичний (словесно-малярський) феномен. У поетеси Г. Черїнь це явище не має такого яскравого вираження. Це дає підстави стверджувати, що професійне заняття малярством детермінує словесно-поетичну сферу творчої свідомості С. Гординського й зумовлює витворення самобутньої «кольористичної поетики».

В індивідуально-авторський спосіб також виражається світ речей і явищ, які, за власним визнанням поета-художника він сприймає «передусім через колір»; у процесі сприймання поетичних словесно-колірних явищ творів С. Гординського виникає перцептивно-асоціативний ефект «хроместезії», за якого зорові стимули й образи, зафіксовані у слові, викликають колірні відчуття (*Був кошчоч нагрудника з двома теплими помаранчами*).

Антропоцентризм і гуманістична спрямованість поезії С. Гординського виражається різноманітними мовними засобами: автор (ліричний герой) часто виступає в ролі носія дії, який стверджує, декларує, звітує про зроблене задля загального добра. Шукаючи засобів виразності, автор варіює семантику висловів – від меліоративної до пейоративної, ставлячи необхідні смислові й

інтонаційні наголоси: *Ти хто? Чортиця? Янгол? Муза?..*

Семантика локусів французької столиці виражає авторське захоплення величиною соборів, імпресіоністичною мерехтливістю набережних Сени, затишністю кав'ярень... Головна мета перебування митця в Парижі виражена кондесованим словосполученням *заглиблювать суть*.

Боляче сприймаючи поразку військ УНР і маючи надію на повернення незалежності, автор часто використовує номінатив *леви* з експресивними означеннями *насуплени, злючі*, уживає також чимало назв, серед яких – антропоніми, топоніми, омоніми та інші.

Експресивність семантики на позначення простору за ознаками «високо», «низько», «далеко», «близько» досягається використанням лексико-граматичних засобів, серед яких – конкатенація як накладання значень, опозиція фактивної й антифактивної семантики та інші.

Синтаксичне вираження темпоральних відношень одиниць мови відбувається також в авторській спосіб із використанням не тільки дієслів, а й широкого спектру частиномовних одиниць – іменників, прикметників, сполучників з іменниками, відіменникових і відприкметникових новотворів тощо; науково вартісним із лінгвостилістичного погляду є самобутнє осмислення й символізація С. Гординським окремих провідних мотивів власної поезії, які виражаються за допомогою різноманітних хронем, мовних хронотопів й локусів; здебільшого це сприяє актуалізації ключових лексико-семантичних одиниць мовлення, яка здійснюється застосуванням широкого спектра мовностилістичних прийомів і засобів.

Мовлення поета С.Гординського – дієво-іманентне: кожний мовленнєвий акт спрямований до присутнього в духовному просторі особистості творця й водночас є мовностилістичним референтом його ества (*Признаюсь, спокою я не люблю зовсім; Волю бачити змінливі футуризи...*) У цьому сенсі ідіостиль поета – це власне поет.

Результати вивчення лексики поетичної мови митця С. Гординського відображають своєрідність його мистецького мовомислення, підтверджуючи образно висловлену думку М.М. Бахтіна, що «Усі слова пахнуть професією, жанром, напрямком, поколінням...».

Досліджені лексико-семантичні, морфологічні, словотвірні, стилістичні та інші складники ідіостилу С. Гординського структурують його індивідуально-мистецьку версію світорозуміння, репрезентуючи її в самобутній системній мовнопоетичній формі. Мовний барвопис як один із компонентів цієї мовностилістичної системи є визначальним елементом індивідуального стилю поета-митця загалом. Подібних виявів мовно-колірних явищ в українській літературі не спостерігалось ні в попередників, ні в сучасників досліджуваного автора. Отже, у сфері словесного кольоропису цей поет-художник є новатором мовного барвопозначення в українській літературі ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- АЗ – Романенчук Б. Азбуковник: Енциклопедія української літератури. – Т. 2. – Київ-Філадельфія, 1973 – 536 с.
- БЭС – Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая рос. энциклопедия, 1998. – 735 с.
- БТПС – Ребер А. (Penguin) Большой толковый психологический словарь в 2-х т. / Пер. с англ. – М.: Вече АСТ, 2000. – 1160 с.
- ДУМ – Довідник з української мови: Посібник / С.Я. Єрмоленко, С.П.Бибик, Н.М. Сологуб та ін.; За ред. С.Я. Єрмоленко. – К.: Вища шк., 2005.– 389 с.
- ЕУМ – Українська мова: Енциклопедія / За ред. В.М. Русанівського. – К.: Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.
- ЭМ – Энциклопедия мысли: Сборник мыслей, изречений, афоризмов / Ред. О .Г. Азарьев. – Симферополь: Реноме, 1996. – 688 с.
- ЭМ2 – Энциклопедия мысли в 2-х т. – Т. 2. – С.-Пб.: Кристалл, 1997. – 592 с.
- ЭРЯ – Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ф.П. Филин. – М.:Сов. энциклопедия, 1979. – 432 с.
- ЭС – Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: ООО Издательство АСТ, Х.: ООО Торсинг, 2002. – 591 с.
- ЭСЗЭ – Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: Астрель АСТ, 2001. – 576 с.
- КМ – Культура мови: Довідник / За ред. В.М. Русанівського. – К.: Либідь, 1990. – 300 с.
- КТС – Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г. Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Я. Єрмоленко. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
- КТС-1 – Ничкало С.А. Короткий тлумачний словник з мистецтвознавства / За ред. П.Л. Пироженко. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.
- КТС-2 – Короткий тлумачний словник української мови / Уклад.: Д.Г. Гринчишин, Л.Л. Гумецька, В.Л. Карпова; Відп. ред. Л.Л. Гумецька. – К.: Рад. школа, 1978. – 296 с.
- КФЭ – Краткая философская энциклопедия. – М.: Изд. группа Прогресс-Энциклопедия, 1994. – 576 с.
- ЛЭС-1 – Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 985 с.
- ЛЭС-2 – Литературный энциклопедический словарь / Ред. В.М.Кожевникова, П .А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
- ЛСД – Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін . – К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с. (Nota bene).
- МС – Морфемний словник: Бл. 36 000 сл. / Укл. Л.М. Полюга. – К.: Рад. шк., 1983. – 464 с.
- НТС – Новий тлумачний словник української мови / Уклад.: В.В. Яременко, О.М. Сліпушко. – Вид. 2-е, випр. – у 3-х т. – К.: Аконіт, 2001.

- ПХЭ – Популярная художественная энциклопедия / Гл. ред. В.М. Полевой. – у 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1986.
- ПДУМ – Ющук І.П. Практичний довідник з української мови. – К.: Рідна мова, 1998. – 223 с.
- РУС – Шило Н.І. Російсько-український словник: Термінологічна лексика. – К.: Просвіта, 2004. – 212 с.
- СА – Полюга Л.М. Словник антонімів / За ред. Л.С. Паламарчука. – К.: Рад. шк., 1987. – 173 с.
- СГ – Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час, 1997. – 500 с.
- СГ-1 – Гординський С. Бездоріжжя нового американського мистецтва // Київ. – Філадельфія, 1955. – № 3. – С. 124 – 126.
- СГ-2 – Гординський С. Огляди й рецензії // Київ. – Філадельфія, 1958. – № 1. – С. 42 – 45.
- СГ-3 – Гординський С. Завершення „Історії українського мистецтва” // Сучасність. – Мюнхен, 1970. – № 10. – С. 80 – 92.
- СГ-4 – Гординський С. 12-та виставка ОМУА /// Листи до приятелів. – Нью-Йорк, 1965. – № 8 – 10. – С. 50 – 52.
- СГ-5 – Гординський С. З виставок // Київ. – Філадельфія, 1958. – № 2. – С. 37 – 38.
- СГ-6 – Гординський С. Українське мистецтво, його недавнє минуле, теперішність і перспективи // Листи до приятелів. – Нью-Йорк, 1965. – № 3 – 4. – С. 9 – 15.
- СГ-7 – Гординський С. Мистецький світ Архипенка // Київ – Філадельфія, 1954. – № 1. – С. 23 – 26.
- СГ-8 – Гординський С. Олекса Грищенко // Сучасність. – Мюнхен, 1973. – № 4. – С. 25 – 32.
- СГ-9 – Гординський С. Пам'яті Олекси Грищенко // Сучасність. – Мюнхен. – 1977. – № 5. – С. 48 – 52.
- СГ-10 – Гординський С. Шляхами українського мистецтва // Листи до приятелів. – Нью-Йорк. – 1962. – № 1 – 2. – С. 10 – 14.
- СГ-11 – Гординський С. Аркадія Оленська в галереї Бодлі // Сучасність. – Мюнхен. – 1974. – № 9. – С. 105 – 109.
- СГ-12 – Гординський С. Думки про другий том „Історії українського мистецтва” // Сучасність. – Мюнхен. – 1973. – № 4. – С. 51 – 57.
- СГ-13 – Гординський С. Творчий шлях Олекси Грищенко // Київ. – Філадельфія. – 1953. – № 2. – С. 107 – 112.
- СГ-14 – Гординський С. Візантійські мандрівки: Записи митця // Слово: Зб.: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Едмонтон: ОУП у Нью-Йорку. – 1970. – № 4 – С. 221 – 231.
- СЕУМ – Биби́к С.П. Словник епітетів української мови / С.П. Биби́к, С.Я. Єрмоленко, Л.О. Пустовіт; За ред.Л.О. Пустовіт.– К.: Довіра, 1998.– 431 с. (Словники України).
- СЭ – Эстетика: Словарь / Под ред.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989 – 447с.

- СІС – Словник іншомовних слів / За ред. О.С. Мельничука. – К.: Укр. енциклопедія, 1974. – 776 с.
- СС-1 – Словник символів культури України / За заг. ред. В.П. Коцюра, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
- СЛТ-1 – Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Сов. энциклопедия, 1996. – 606 с.
- СЛТ-2 – Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К.: Вища шк., 1985. – 360 с.
- СЛТ-3 – Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів: Навч. посібник. – К.: Укр. письменник, 1977. – 230 с.
- СМ – Баранов М.Т. и др. Стилистика // Баранов М.Т. Русский язык в школе: Справочные материалы. – М.: Просвещение, 1988. – С. 256 – 261.
- СП – Психология: Словарь / Под ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
- СПУМ – Гринчишин Д.Г., Сербенська О.О. Словник паронімів української мови. – К.: Рад. шк., 1996. – 222 с.
- СС-2 – Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.: ил.
- ССКУ – Словник символів культури України / За заг. ред. В.П. Коцюра, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
- ССЛ – Караванський С. Російсько-український словник складної лексики. – К.: ВЦ Академія, 1998. – 712 с.
- ССЛТ – Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителя. – 3-е изд., и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.
- СТКМ – Струганець Л.В. Культура мови: Словник термінів. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2000. – 88 с.
- СУМ – Грінченко Б. Словарь української мови у 4-х т. / За ред. Л.С.Шорубалка. – К.: Наук. думка, 1996.
- СУС – Вусик О.С. Словник українських синонімів: понад 1500 синонімічних гнізд / За ред. А.М. Поповського. – Д.: Січ, 2000. – 424 с.
- ТС – Терминологический словарь: Изобразительное и декоративное искусство: архитектура / За общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
- УРСС – Сікорська З.С. Українсько-російський словотвірний словник. – К.: Рад. шк., 1985. – 188 с.
- ФЭС – Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА, 2000. – 576 с.
- ФС – Рассел Б. Философский словарь разума, материи и морали / Пер. з англ. – К.: Port-Royal, 1996. – 368 с.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафонова А.М. Авторизовані конструкції в сучасній українській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Прикарпатський університет ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 1999. – 20 с.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель: Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 952 – 1110.
3. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике. – М.: Высшая шк., 1999. – 187 с.
4. Бабій І. „Фарби повинні приходити на допомогу слову” (кольори в художній мові М. Коцюбинського) // Культура слова. – НАНУ, Ін-т укр. мови. – К., 1997. – С. 26 – 31.
5. Бабій І. Кольорономінація як особливість ідіостилю В. Стефаника // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мовознавство. – Тернопіль, 2007. – С. 321 – 333.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
7. Бацевич Ф.С. Система організації лексичного компонента мовленнєвої діяльності // Мовознавство. – 1991. – № 6. – С. 36 – 38.
8. Бэббитт Э. Принципы света и цвета: Исцеляющая сила цвета / Под ред. Ф. Бэррена. – К.: София, 1996. – 320 с.
9. Безкровна І.О. Поетичний текст як комунікативний акт: Типи адресатів // Мовознавство. – 1998. – № 4 – 5. – С. 67 – 73.
10. Бер У. Что означают цвета / Пер. с нем. Ю. Беца. – Ростов н / Д: Феникс, 1997. – 224 с.

11. Белорусець М. „Слово, таке випадкове і рятівне...” // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 7 – 8. – С. 237 – 239.
12. Беценко Т. Лінгвостилістичний аналіз поезій Василя Стуса // Дивослово. – 1997. – № 8. – С. 17 – 21.
13. Білецький А.О. Основні методи дослідження в сучасному мовознавстві // Методичні питання мовознавства. – К.: Вища шк., 1966. – 239 с.
14. Білодід І.К. Вибрані праці в 3-х т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 3. – 410 с.
15. Богуславская Г.П. Языковая картина мира и культура народа // Язык и культура: Четвертая Междунар. конф.: Материалы – К.: ИМО Киевского ун-та им. Тараса Шевченко, Институт украинского языка НАН Украины, Фонд гуманитарного разв. «COLLEGIUM», 1996. – С. 215 – 216.
16. Бойко Н.І. Типи лексичної експресивності в українській літературній мові // Мовознавство. – 2002. – № 2 – 3. – С. 10 – 21.
17. Бойко Н. Експресивна лексика та її лексикографічна інтерпретація // Дивослово. – 2000. – № 19 – 23. – С. 35 – 42.
18. Бровко М.М. Проблема взаємозв'язку мови і мистецтва в концепції О. Потебні // Язык и культура: Третья Междунар. конф. : Доклады и тезисы. – К.: ИМО Киевского ун-та им. Тараса Шевченко, Институт украинского языка НАН Украины, Фонд гуманитарного разв. «COLLEGIUM», 1994. – С. 87 – 88.
19. Бурога С.Б. О смысле поэзии // Язык и культура: Четвертая Междунар. конф. : Материалы. – Ч. III. – К.: ИМО Киевского ун-та им. Тараса Шевченко, Институт украинского языка НАН Украины, Фонд гуманитарного разв. «COLLEGIUM», 1996. – С. 22 – 30.
20. Вардуль И.Ф. Об изучении семантического аспекта языка. – Вопросы языкознания, 1974. – № 6. – С. 9 – 10.
21. Введенська Т. Стилістичний аналіз: Сучасні зарубіжні методики // Слово і час. – 2001. – № 9. – С. 61 – 66.
22. Веселовский О. Из історії епітета // Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – С. 120.
23. Виноградов В.В. Избранные труды: Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. – М.: Наука, 1990. – 388 с.
24. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений // Вопросы языкознания. – 1953. – № 5. – С. 21 – 25.
25. Винокур Г.О. О языке художественной литературы: Уч. пособие для фил. спец. вузов / Сост. Т.Г. Винокур. – М.: Выс. шк., 1991. – 448 с.
26. Вовк В.Н. Языковая метафора в художественной речи. – К.: Наук. думка, 1986. – 140 с.
27. Волков А.Г. Язык как система знаков. – М.: Моск. ун-т, 1966. – 86 с.
28. Галайда Я. Святослав Гординський // Українське слово: Хрестоматія укр. літ.-ри та літ. критики ХХ ст. – Т. 4. – К: Рось, 1995. – С. 663 – 664.
29. Гегель Г. Лекції з естетики // Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н.І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – С. 63 – 65; 158 – 160.

- 30.Гейзінга Й. Homo Ludens // Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н.І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – С. 82 – 88.
- 31.Герасимчук В., Нечипоренко А. Поетоніми як засіб художньої характеристики // Дивослово. – 1999. – № 11. – С. 14 – 19.
- 32.Гладкова Р.Я. Виразальні можливості різнокоріневих мовних одиниць у художніх творах К.Г. Паустовського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Дніпропетровський нац. університет. – Д., 2001. – 20 с.
- 33.Горбачук В.Т. Барви української мови. – К.: Видавничий дім КМ АCADEMIA, 1997. – 272 с.
- 34.Горбачук В.Т. Основні поняття і терміни морфеміки: Методичні рекомендації для студентів-заочників / Слов'янський держ. пед. ін-т. – Слов'янськ, 1962. – 39 с.
- 35.Гординський С. ...І ніколи не мав часу: Враження від поїздки на Україну // Україна. – 1992. – № 4. – С. 12 – 15.
- 36.Гординський С. Розвиток стилів національного мистецтва України 20 – 60-х років 20 століття // Народна творчість та етнографія. – 2002
37. – № 1-2. – С. 48 – 56.
- 38.Гординський С. Спогади про Асоціацію Незалежних Українських Мистців // Образотворче мистецтво. – № 5, 1991. – С. 6.
- 39.Горпинич В.О. Сучасна українська літературна мова: Морфеміка. Словотвір. Морфонологія: Навч. посібник. – К.: Вища шк., 1999. – 207 с.
- 40.Грабовська З. Роль слова в українській світоглядній системі з найдавніших часів // Українознавство в системі освіти: Міжнарод. наук.-практ. конф. – К. . Освіта, 1996. – С. 196 – 198.
- 41.Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. – М.: Наука, 1983. – 225 с.
- 42.Гридин В.Н. Семантика эмоционально-экспрессивных средств языка // Психолингвистические проблемы семантики. – М.: Наука, 1983. – С. 113 – 120.
- 43.Грінченко Б. Необережність у важливій справі: З приводу української стилістики // Дивослово. – 2002. – № 2. – С. 67 – 70.
- 44.Губарева Г.А. Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2002. – 18 с.
- 45.Гумбольдт В. К опыту, определяющему границы деятельности государства // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Наука, 1983. – С. 68.
- 46.Гоцур Л.В. Колористичні епітети в оповіданнях О. Кобилянської // Культура слова. – 1990. – Вип. 30. – С. 36 – 39.
- 47.Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілість? // Наука і культура. – К., 1988. – Вип. 22. – С. 312 – 323.
- 48.Домбровський В. Українська стилістика й ритміка: Українська поезика. – Перемишль-Мюнхен, 1993. – 237 с.

- 49.Еремина В.И. Символика. Символ // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. – М., 1991. – Вып. 4. – 152 с.
- 50.Єрмоленко С.Я. Мова й етнос // Українознавство в системі освіти: Міжн. наук.-практ. конф. – К.: Освіта, 1996. – С. 54 – 65.
- 51.Єрмоленко С.Я. Стилїстика сучасної української літературної мови в контексті слов'янських стилїстик // Мовознавство. – 1998. – № 2-3. – С. 31 – 36.
- 52.Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності. Стилїстика та культура мови. – К.: Вища шк., 1999. – 431 с.
- 53.Єрмоленко С.Я. Мовно-естетичні знаки національної культури // Язык и культура: Тезисы докладов на Третьей Международ. конф. – К.: ИМО Киевского ун-та им. Тараса Шевченко, Институт украинского языка НАН Украины, Фонд гуманитарного разв. «COLLEGIUM», 1994. – С. 15 – 16.
- 54.Єрмоленко С.Я. Синтаксис і стилїстична семантика. – К.: Наукова думка, 1982. – 210 с.
- 55.Жайворонок В.В. Національна мова та ідіолект // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 27 – 34.
- 56.Журавлев А.П. Цветная музыка стиха // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 1999. – С. 166 – 181.
- 57.Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.
- 58.Звегинцев В.А. Теоретическая и прикладная лингвистика. – М.: Наука, 1968. – 260 с.
- 59.Земская Е.А. Русская разговорная речь: Общ. вопр. Словообразование. Синтаксис / Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Е.Н. Ширяев. – М.: Наука, 1981. – 276 с.
- 60.Іваненко С.В. Одиничне та особливе в лексико-семантичних групах на позначення кольору в сучасній російській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 – російська мова / Дніпропетровський національний університет. – Д., 2001. – 20 с.
- 61.Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. – Дрогобич: Відродження, 1994. – 218 с.
- 62.Іваницька Н.А. Експресія поетичного слова // Рідне слово. – К.: Наук. думка, 1972 – Вип. 6. – с. 50 – 55.
- 63.Ільницький М. «Навала форм, і почувань, і слів...» // Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час, 1997. – С. 5 – 16.
- 64.Кандинский В. О духовном искусстве. – М.: Машмир, 1992. – 107 с.
- 65.Качуровський І. Променисті сільвети: Лекції. Доповіді. Статті. Есеї. Розвідки. – Мюнхен, 2002. – 798 с.
- 66.Качуровський І. Основні аналізи мовних форм (стилїстика): Фігури і тропи. – Мюнхен-Київ, 1995. – 189 с.
- 67.Кіс Т.Є. Еволюція художньої метафори: лінгвокультурний аспект: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Національна академія наук України; Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні. – К., 2001. – 20 с.

68. Клар Г. Тест Люшера: Психологическая характеристика цветов // Магия цвета. – Х.: АО СФЕРА, СВАРОГ, 1996. – С. 3 – 145.
69. Ковалик І.І. Про лінгвальні категоріальні значення, їх властивості й види // Дослідження з словотвору та лексикології: Зб. наук. праць. – К.: Вища шк., 1985. – С. 5 – 10.
70. Ковальська І.В. Особливості відтворення стилістичної семантики колірних лексем у перекладі // Мовознавство, 1999. – № 4-5. – С. 67 – 70.
71. Ковальська І. Кольоропозначення як проблема перекладу (на матеріалах української та англійської мов) // Мовознавство: Доповіді та повідомлення на IV МКУ. – К.: Пульсари, 2002. – С. 350 – 354.
72. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М.: Наука, 1977. – 236 с.
73. Колшанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М.: Наука, 1975. – 230 с.
74. Кононенко І.В. Національно-мовна картина світу: Зіставний аспект // Мовознавство. – 1996. – № 6. – С. 39-45.
75. Кононенко І. Семантико-синтаксичний потенціал українського прикметника // Мовознавство: Доповіді та повідомлення на IV Міжнарод. Конгрес Україністів. – К.: Пульсари, 2002. – С. 60 – 63.
76. Кононенко В.І. Словесні символи в семантичній структурі фраземи // Мовознавство. – 1991. – № 6. – С. 31 – 36.
77. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході в 2-х т. – Т.1. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – 363 с.
78. Костецька Л.О. Творчість Трохима Зінківського в контексті літературного процесу 80-х – початку 90-х років XIX ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 1998. – 17 с.
79. Костюк Г. Багатогранність і невгамовність: до 70-річчя життя й 45-річчя творчості Святослава Гординського // Сучасність. – Мюнхен. – 1977. – № 4. – С. 35 – 41.
80. Костюк Г. Майстер пензля і слова // Сучасність. – Мюнхен. – 1973. – № 7 - 8. – С. 112 – 128.
81. Кочерган М.П. Слово і контекст: Лексична сполучуваність слів. – Львів: Вища шк., 1980. – 184 с.
82. Крепель В.І., Пророченко О.П. Референційний аспект фразеологічних одиниць з компонентом на позначення кольору // Мовознавство. – 1990. – № 3. – С. 41 – 44.
83. Кулібчук Л.В. Образність як лінгвістична категорія (в аспекті сучасних мовознавчих досліджень) // Мовознавство: Доповіді та повідомлення на IV МКУ. – К.: Пульсари, 2002. – С. 221 – 224.
84. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. – Л.: Худ. лит., 1973. – 288 с.
85. Лесинг Г.-Е. Лаокоон // Г.-Е. Лесинг. Минна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон / Пер. з нім. – К.: Дніпро, 1976. – С. 169 – 316.
86. Лисенко Н.О. Символіка червоного та чорного кольорів у поетичній мові Тодося Осмачки // Вісник Харківського нац. ун-ту. Сер.: Філологія. – Х.,

2000. – № 473. – С. 86 – 91.
87. Лисиченко Л.А. Лексикологія сучасної української мови: Семантична структура слова. – Х.: Вища шк., 1977. – 114 с.
 88. Лисиченко Л.А. Структура мовної картини світу // Мовознавство. – 2004. № 5-6. – С. 36 – 41.
 89. Лопатин В.В. Русская словообразовательная морфемика: Проблемы и принципы описания. – М.: Наука, 1974. – 315 с.
 90. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
 91. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 270 с.
 92. Люшер М. Оценка личности посредством выбора цвета // Цветовой межличностный тест / Под ред. В.В. Драгунского. – Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С. 172 – 209.
 93. Люшер М. Сигналы личности // Магия цвета. – Х.: АО Сфера, 1996. – С. 146 – 304.
 94. Люшер М. Четырехцветный человек или путь к внутреннему равновесию // Магия цвета. – Х.: АО Сфера, 1996. – С. 43 – 141.
 95. Маланюк Є. Святослав Гординский: «Барви і лінії» // Вісник. – Львів, 1934. – № 2. – С. 155 – 156.
 96. Маланюк Є. Думки про мистецтво // Хрестоматія: Навч. посіб. / Упоряд. Н. І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – С. 29 – 31.
 97. Маллон Бренда. Творческая визуализация и цвет / Пер. с англ. О. Кучеровой. – М.: Галактион, 2001. – 192 с.
 98. Маслова В.А. Лингвокультурология: Уч. пособ. – М.: АCADEMIA, 2001. – 204 с.
 99. Мацько Л. Формування національно-мовної особистості // Педагогічна газета. – 2000. – № 12. – С. 4.
 100. Мацько Л. Формування мовної культури // Педагогічна газета. – 2000. – № 8-9. – С. 2.
 101. Мацько Л.І., Мацько О.М. Риторика: Навч. посіб. – К.: Вища шк., 2003. – 311 с.
 102. Мацько Л.І. та ін. Стилїстика української мови: Підручник. / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько; За ред. Л.І. Мацько – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
 103. Мельничук О.С. Мова як суспільне явище і як предмет сучасного мовознавства // Мовознавство. – 1997. – № 1. – С. 39 – 42.
 104. Меньшиков И.И., Попова И.С. Нецветные колоративы в художественной прозе Т.Г. Шевченко // Ономастика і апелятиви. – Вип. 16. – Д.: ДНУ, 2002. – С. 140 – 147.
 105. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. – К.: Укр. Центр духовної культури, 2001. – 552 с.
 106. Мех. Н.О. Структура лексико-семантичного поля «мова-слово» в українській поетичній мові ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Ін-т. укр. мови НАН України, 2001. – 181 с.

107. Миронова Л.Н. Цветоведение: Учебное пособ. для спец. 2229 Интерьер и оборудование, 2230 Пром. искусство, 2231 Монумент.-декор. искусство. – Мн.: Выш. шк., 1984. – 286 с., ил., вкл.
108. Мова. Культура. Стыль: Зб. ст. / За ред. В.І. Кононенко. – К., Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 459 с.
109. Мойсієнко А.К. Віршовий текст як динамічна структура // Мовознавство. – 2002. – № 2-3 – С. 3 – 10.
110. Мойсієнко А.К. Символ як явище аперцепції // Мовознавство. – 1993. – № 3. – С. 40 – 45.
111. Мухин А.М. Лингвистический анализ: Теоретические и методологические проблемы. – Л.: Наука, 1976. – 282 с.
112. Наливайко Д.С. Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – поч. ХХ ст.: Зб. наук. праць. – К.: Вища шк., 1987. – 237 с.
113. Неврлий М. Між світом та Україною (про С. Гординського) // Україна. – 1989. – № 16. – С. 7 – 10.
114. Новосолова В. Робота над значенням слова на основі його семантичних зв'язків // Укр. мова і літ-ра в школі – 2000. – № 6. – С. 22.
115. Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. – М.: Рус. язык, 1979. – 256 с.
116. Общее языкознание: Методы лингвистических исследований / Под ред. Б.А. Серебрянникова. – М.: Наука, 1973. – 320 с.
117. Панов Е.Н. Знаки. символы, языки. – М.: Знание, 1980. – 192 с.
118. Панько Т.І. Слово «золотий» у поезії Франка // Рідне слово. – К.: Наук. думка, 1974. – Вип. 8. – С. 22 – 26.
119. Пахолок З. Така непроста «найпростіша» стилістична фігура: Про свідоме й несвідоме використання тавтології // Дивослово. – 2000. – № 9. – С. 11 – 14.
120. Певний Б. Перші п'ятнадцять років: Досвід Об'єднання Мистців України в Америці // Сучасність. – 1996. – № 10. – С. 135 – 150.
121. Перцова І.В. Семантичні перетворення слів у поезії Й.О. Бродського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 – російська мова / Дніпропетровський національний університет. – Д., 2001. – 17 с.
122. Пещак М.М. Л.А. Булаховський про методи в мовознавстві // Л.А. Булаховський и современное языкознание: Сб. науч. трудов. – К.: Наук. думка, 1987. – 288 с.
123. Питання граматичної будови української мови: Темат. зб. наук. праць: К.: КДП, 1979. – 142 с.
124. Півень В.Ф. Колірна лексика поезій С. Гординського // Ономастика і апеллятиви: Ювілейна зб. на пошану В.О. Горпинича. – Д.: ДНУ, 2002. – С. 172 – 179.
125. Півень В.Ф. Колірне поетичне мовлення С. Гординського та його каузальний зв'язок із малярством // Теорет. и прикл. пробл. русск. филологии: Науч.-мет. сб. – Вып. X. – Ч. 2. – Славянск: СГПУ, 2002. – С. 184 – 189.

- 126.Півень В.Ф. «Колірна» мова Тараса Шевченка та Святослава Гординського // Донецький вісник НТШ. – Т. 5. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2004. – С. 523 – 527.
- 127.Погорілий С. Символи у Сквороди // Сучасність. – Мюнхен. – 1973. – № 3. – С. 18 – 24.
- 128.Пономарів О. Мовно-стилістичні поради // Урок української. – 2001. – № 7. – С. 26 – 27.
- 129.Пономарів О. Мовно-стилістичні поради // Урок української. – 2002. – № 3. – С. 24 – 25.
- 130.Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови: Підручник. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2000. – 248 с.
- 131.Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. – 192 с.
- 132.Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Зб. ст. – К.: Основи, 1985. – 232 с.
- 133.Потебня О.О. Із записок з теорії словесності // Хрестоматія: Навч. посіб. / Упор. Н.І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – С. 127 – 131.
- 134.Пронкевич О.В. Символізм: Його естетика й історія // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 7. – С. 62 – 64.
- 135.Про Павла Тичину: Статті. Нариси. Спогади / Упор. Г.П. Донець. – К.: Рад. письменник, 1976. – 294 с.
- 136.Пустова Ф. Естетична природа слова в літературному творі // Укр. мова і літ. в шк. – 1999. – № 17. – С. 11.
- 137.Пустовіт В.Ю. Національно-культурний компонент у структурі художнього тексту (на матеріалі роману Д.Л. Мордовця «Сагайдачний»): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2001. – 20 с.
- 138.Пустовіт Л.О. Семантика кольору в поезії М. Рильського // Тези доповідей Республіканської наук.-теор. конф. – Житомир, 1985. – С. 51 – 52.
- 139.Реформатский А.А. Введение в языкознание / Под ред. В.А. Виноградова. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 536 с.
- 140.Рильський М.: Твори в 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1976. – 430 с.
- 141.Розетт И.М. Теоретические концепции фантазии // Психология художественного творчества. – Минск: Харвест, 1999. – С. 553 – 568.
- 142.Рубчак Б. Святослав Гординський // Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході у 2-х т. – Т. 1. – Сучасність, 1969. – 363 с.
- 143.Рудницький Л. «Далеко вічно і відвічно близько...»: Нарис про творчість С. Гординського // Українське слово: Хрестоматія української літератури в 4-х т. – Т. 4. – К.: Дніпро, 1995. – С. 311 – 318.
- 144.Русанівський В.М. Структура лексичної і граматичної семантики. – К.: Наук. думка, 1988. – 240 с.
- 145.Русанівський В.М., Єрмоленко С.Я. Життя слова. – К.: Вища шк., 1978. – 191 с.
- 146.Салига Т.В. В оркестрі кольорів і звуків: Літературна силуета Святослава Гординського // Наук. зб. Українського Вільного Ун-ту. – Мюнхен, 1992. – С. 167 – 181.

147. Саяпіна Т.В. Міфопоетика творчості М.Н. Коцюбинського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2000. – 20 с.
148. Селиверстова О.Н. Об объекте лингвистической семантики и адекватности ее описания // Принципы и методы семантических исследований. – М.: Наука, 1976. – 346 с.
149. Сербенська О.А., Волощак М.Й. Про можливості мови і культури слова // Урок української. – 2002. – № 3. – С. 13 – 15.
150. Сербенська О.А., Волощак М.Й. Актуальне інтерв'ю з мовознавцем: 140 запитань і відповідей. – К.: Вид. центр Просвіта, 2001. – 204 с.
151. Сімович В. Українське мовознавство: Розвідки й статті / Упор. Ю. Шевельов. – Оттава, 1981. – 451 с.
152. Скотт Я. Цветовой тест Люшера // Магия цвета. – Х.: АО Сфера, 1996. – С. 307 – 426.
153. Скуратівський В.Т. Покуть. – К.: Довіра, 1992. – 236 с.
154. Скуратівський В.Т. Дідух: Свята українського народу. – К.: Освіта, 1995. – 272 с.
155. Соколовська Ж.П. Картина світу та ієрархія сем // Мовознавство. – 2002. – № 6. – С. 87 – 91.
156. Сологуб Н.М. Мовний портрет Яра Славутича. – К.: Дніпро; Вінніпег: Укр. Вільна Акад. наук, 1999. – 152 с.
157. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. – К.: Основи, 1998. – 324 с.
158. Спенсер Г., Циген Т. Ассоциативная психология. – М.: Науч. книга, 1998. – 560 с.
159. Ставицька Л.О. Стильова норма українського символізму // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 35 – 40.
160. Старкова З.С. Литература и живопись: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1985. – 112 с.
161. Стишов О.А. Особливості розвитку лексичного складу української мови кінця ХХ ст. // Мовознавство. – 1999. – № 1. – С. 7 – 21.
162. Супрун А.П. Семантико-стилістичні особливості фразеологічних одиниць (На матеріалах поетичних творів М. Рильського): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Дніпропетровський державний університет. – Дніпропетровськ, 1999. – 20 с.
163. Теория и методология языкознания: Методы исследования языка. – М.: Высшая шк., 1989. – 256 с.
164. Тимчук О.Т. Семантико-стилістичне явище гри слів на рівні морфеміки та словотворення // Мова і культура: Матеріали Шостої Міжн. наук. конф. – К., 1998 – Т. 2 – С. 129 – 132.
165. Тищенко О.М. Наскрізнні базові та інтродуктивні образи як виражальні засоби у структурі поетичного тексту // Мовознавство. – 2001. – № 1. – С. 41 – 45.
166. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник. – К.: Київ. ун-т, 2003. – 448 с.

167. Уфимцева А.А. Семантический аспект языковых знаков // Принципы и методы семантических исследований. – М.: Наука, 1976. – С. 24 – 38.
168. Федорук О.К. Василь Хмелюк. – К.: РВА Тріумф, 1996. – 264 с.
169. Федорчук Л. Простір і колір як категорія художнього світу Григорія Сковороди // Слово і час. – 2000. – № 5. – С. 55 – 60.
170. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження / Передм. І. Дзюби. – К.: АТ Обереги, 1996. – 192 с. – Бібліогр.: С. 172 – 186.
171. Франко З. Образність в українському мовленні // Українське усне літературне мовлення / За ред. І.К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1967. – 200 с.
172. Франко І.Я. Поезія: Твори в 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1986. – 622.
173. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т. 26. – К.: 1976 – 1984.
174. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н.І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – С. 21 – 23.
175. Фрумкіна Р.М. О методе изучения семантики цветообозначений // Семиотика и информатика. – 1978. – № 10. – С. 12 – 23.
176. Фрумкіна Р.М. Психолінгвістическіе методи изучения семантики // Психолінгвістическіе проблемы семантики. – М.: Наука, 1983. – С. 46 – 86.
177. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови: Монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с. – Бібліогр.: С. 324 – 343.
178. Чернявська Л.В. Творчість О. Ольжича. Проблема поетики: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2000. – 20 с.
179. Чжун Сяовен. Словообразовательные классы русских адъективных колоративов // Ономастика і апелятиви: Вип. 16.: Ювіл. вип. на пошану В. О. Горпинича. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2002. – С. 285 – 292.
180. Чжун Сяовен. Ад'єктивний кольоратив та його словотворча парадигма в сучасній російській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 – російська мова / Дніпропетровський національний університет. – Д., 2002. – 20 с.
181. Чмух О. Святослав Гординський – мистець і мистецтвознавець // Сучасність. – Мюнхен. – 1977. – № 4. – С. 34 – 52.
182. Шерех Ю. Нарис сучасної літературної мови. – Мюнхен, 1941. – 136 с.
183. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Ю. Шерех. Не для дітей: Літ.-крит. ст. та есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 182 – 225.
184. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945 – 1949: Ретроспективи і перспективи // Ю. Шерех. Не для дітей: Літературно-критичні статті та есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 226 – 274.
185. Шигарева М. Типи мовних картин світу як спроби світобачення // Мова і культура: Матеріали міжнарод. наук. конференції – К., 1998. – Т. 1. – С. 149 – 151.

- 186.Шинкарук В. Проблема модальності в сучасній українській мові // Мовознавство: Доповіді й повідомлення на IV МКУ. – К.: Пульсари, 2002 . – С. 63 – 69.
- 187.Юнг К. Исследование феноменологии самости // Юнг К.: Избранное. / Пер. с нем. – Минск: Попурі, 1998. – С. 159 – 247.
- 188.Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. / Пер. с нем. – К.: Ваклер, 1996. – 302 с.
- 189.Юнг К., Франц Ф., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Йоффе А. Человек и его символы / Под ред. С.Н. Сиренко. / Пер. с нем. – М.: Серебряные нити, 1998. – 368 с.
- 190.Яворська Г.М. Мовні концепти кольору // Мовознавство. – 1999. – № 2-3. – С. 42 – 50.
- 191.Ярова А.Г. Синоніми на позначення червоного кольору в романі «Буйний вітер» Івана Багряного // Проблеми граматики і лексикології української мови. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – С. 154 – 157.
- 192.Яців Р. Одного лиш боюсь: впадати в трафарет (про С. Гординського) // Образотв. мист-во, 1991. – № 5. – С. 1 – 2.
- 193.Bartmiński J. Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji // Konotacja. – Lublin, 1993. – 321 с.
- 194.Barron F. Creativity and Personal Freedom. – Princeton, 1968. – 243 p.
- 195.Boniecka B. Lingwistyka tekstu: Teoria i praktyka. – Lublin, 1999. – 234 с.
- 196.Dufrenne M. Esthetique et philosophie. – Paris, 1997. – 237 p.
- 197.Forge A. The Impressionists // French Impressionists.– London, 1966. – 96 p.
- 198.Nagy G. Abrib einen funktionalen Semantik. – Budapest, 1973. – 327 s.
- 199.Rood R. Color and Light in Painting. – New York, 1941. – 136 p.
- 200.Rzepińska M. Historia coloru w dziejach malarstwa europejskiego. – Kraków, 1970. – Т. 1. – 264 s.
- 201.Vogt P. Contemporary painting. – New York, 1981. – 136 p.

ДАТИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

1906 , 30 грудня	– у м. Коломия на Станіславщині (нині – Івано-Франківська область) народився С. Гординський;
1919	– разом із сестрою Дарією, братами Богданом та Володимиром починають дописувати у львівський часопис „Світ дитини”, за що не раз отримував відзнаки редакції;
1924-1927	– студії в мистецькій школі Олекси Новаківського, яка була відділом Українського Тайного Університету (Львів);
1926	– починає створення перших обкладинок та книжкових ілюстрацій;
1927-1928	– виїзд до Берліна на навчання (вільні курси рисунків в Академії Мистецтв і слухання лекцій з візантології проф. В. Залозецького);
1929 , весна	– переїзд із Берліна до Парижа, мешкання в мансарді готелю біля Нотр-Дам; навчання у приватній Академії Р. Жюльєна в класі Ж.-П. Лоранса; копіювання в Луврі Веронезе, Ботічеллі, Рубенса, Пусена, Дюрена; участь у мистецьких салонах „незалежних”;
1929	– коротке повернення до Львова;
1930-1931	– студії в Модерній академії Фергана Леже на курсі композиції й плаката (Париж); звернення до конструктивістських напрямів у образотворчому мистецтві та символіки візантійського походження;
1931	– створення разом з Я. Музикою та М. Осінчуком Асоціації Незалежних Українських Митців (АНУМ) (Львів);
1931 , весна	– участь у виставці Інтернаціонального салону книги в Петі Пале (10 обкладинок і ескібрисів) й одночасно – в Салоні товариства митців-декораторів у Гран Пале (фігуральні фантастичні композиції у кубістично-конструктивістичному стилі (Париж);
1931	– перша виставка АНУМ („паризької” групи українських і французьких митців, організаторами і учасниками якої були І. Свенціцький, С. Гординський та П. Ковжун (Львів);
1933	– перша збірка поезій „Барви і лінії”, за яку отримує нагороду Товариства українських письменників і журналістів ім. І. Франка (Львів);
1934	– монографія „Микола Глущенко” (Львів);
1936	– переспів „Слова про Ігорів похід”, який мав чотири редакції – 1936 (Львів), 1947 (Мюнхен), 1950 (Філадельфія), 1989;
1936	– збірка „Буруни” (Львів);

1937	– збірка „Слова на каменях” (Львів);
1938	– поема „Сновидів”, збірка „Вітер над полями” (Львів);
1939	– від’їзд зі Львова до Кракова;
1940	– монографія „Тарас Шевченко – маляр” (Краків);
1941	– повернення із Кракова до Львова;
1943	– вступні статті до збірок поетичних творів М. Зерова, П. Куліша, Т. Осьмачки, О. Влизька, Є. Плужника, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича (Львів);
1944	– впорядкування монографії П. Ковжуна, збірка „Вибрані поезії” (Львів);
1944	– виїзд зі Львова до Відня, а згодом – до Мюнхена; вихід у світ монографії про П. Ковжуна;
1947	– переїзд із Мюнхена до США, навчання церковному малярству в італійця Г. Раджджі;
1947-1984	– впорядкування монографій: про Крука, Павлося, Мухина (1947), О. Архипенка (1960), О. Грищенка (1964), В’ю Цимбала (1971), П. Андрусіва (1981), Г. Мазепи (спільно з В. Поповичем, 1983), Л. Молдожанина (1984);
1952, березень	– участь у нью-йоркській виставці українських митців з нагоди 5-ої річниці прибуття до США (третя хвиля еміграції);
1952, 10 травня	– участь у заснуванні Об’єднання Митців України в Америці (ОМУА) у Нью-Йорку; багатолітнє головування у цій громадській організації;
1958	– організація у США виставки творів та фундації Олекси Грищенка;
1960	– вступна стаття до англomовної монографії “Archipenko, Fifty Creative Years 1908-1958” (Нью-Йорк);
1965, 14 квітня	– доповідь в Українському Інституті Америки в Нью-Йорку: „Українське мистецтво, його недавнє, минуле, теперішність і перспективи”;
1967	– вступна стаття до „Зібрання творів Б.-І. Антонича” (Вінніпег);
1969	– художнє оформлення видання „Українські церкви в Польщі, їх історія, архітектура і доля” (США);
1973	– переклад збірки поезій Франсуа Війона „Життя і твори” (Мюнхен”; видання українською та англійською мовами альбому „Українська ікона 12-18 ст.” (Філадельфія);
1975	– участь у виставці „Українська спадщина” у Філадельфійському університеті;
1988	– виступ на Конгресі „1000-річчя Хрещення Києва” (Мюнхен);
1989	– перша виставка творів С. Гординського львівського періоду (Львів);

1991	– друга персональна виставка творів митця (Львів);
1991	– за ініціативи Львівської організації Національної Спілки письменників України заснована „Фундація Гординських”, а також вулиця Потоцьких (від вулиці Пушкіна до вулиці Коновальця) перейменована на вулицю Гординських;
1993	– помер у США.

Додаток Б

**АВТОРИ, ТВОРИ ЯКИХ СКЛАДАЮТЬ ЛІТЕРАТУРНО-
МИСТЕЦЬКЕ ТЛО ДОСЛІДЖУВАНОЇ ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА
ГОРДИНСЬКОГО**

а) за місцем перебування:

львівські митці: М. Бойчук, О. Новаківський, П. Ковжун, М. Бутович, Е. Козак, Р. Сельський, Г. Нарбут, Ф. Кричевський, В. Гаврилюк, Р. Лісовський, В. Крижанівський, Л. Перфецький, О. Сорохтей, Л. Тец, Ф. Емець, М. Глущенко, І. Труш, О. Кульчицька, А. Монастирський, О. Курилас, І. Бабій та інші;

українські та зарубіжні митці в Парижі: М. Глущенко, В. Перебийніс, М. Кричевський, М. Андрієнко, С. Зарицька, П. Омельченко, О. Третяков, К. Редько, І. Бабій, В. Дядинок, М. Мороз, В. Хмелюк, С. Бутович, С. Левицька, В. Палісадов, Ж.-П. Лоранс, П. Пікало, М. Шагал, М. Бріаншон, Ш. Блян, Ж. Марборе, Ж. Жане, М. Торшон, Ф. Северіні, М. Тоцці, К. Пуісан, К. Лембош та інші;

б) за часовим виміром:

повоєнне еміграційне оточення поетів і літераторів: О. Стефанович, Н. Левицька-Холодна, Б. Кравців, М. Калитовська, В. Лесич, П. Карпенко-Криниця, Л. Полтава, Ю. Клен, Є. Маланюк, І. Багрянний, В. Барка, Б. Ніжинський, Б. Бойчук, Е. Андрієвська, Ю. Тарнавський, П. Килина, М. Царинник, О. Коверко, О. Смотрич та інші;

*в) українські та зарубіжні поети, яких любив і шанував С.**Гординський:*

М. Рильський, П. Тичина, О. Влизько, Ю. Яновський, М. Куліш, Є. Маланюк, Горацій, Ф. Війон, А. Шеньє, В. Гюго, Л. де Ліль, Ш. Бодлер, Ж. Ередія, П. Верлен, Г. Аполлінер, П. Валері, Ф. Моріак, Е. Верхарн, Д. Байрон, В. Вітмен, Е. По, Й.-В. Гете, Ф. Міллер, Р.-М. Рільке, Ю. Тувім, Ю. Лободовський та інші.