

О.С. Переломова

*ІДІОСТИЛЬ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА*



Олена Переломова

\

***ІДИОСТИЛЬ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА***

Монографія

Суми–2010

УДК 811.161.81'31

ББК 81.411.1

П27

Рецензенти:

А.К. Мойсієнко – доктор філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

О.Г. Ткаченко – доктор філологічних наук, професор Сумського державного університету.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Сумського державного університету
(протокол № 4 від 10.12.2009 р.)*

Переломова О.С.

П 27 Ідіюстиль Валерія Шевчука: монографія / О.С. Переломова. –

Суми: Вид-во СумДУ, 2010. – 138 с.

ISBN978-966-657-276-2

Постать письменника Валерія Шевчука в контексті літературного процесу є знаковою. Його творчість неординарна не лише за виявом самобутнього світобачення, що презентує глибоке художньо-філософське осмислення основ духовного життя нації, але й за майстерним використанням скарбів загальнонародної мови і представленням зразків індивідуально-авторської мовотворчості.

Багата й оригінальна мова творів В. Шевчука стала предметом наукового дослідження автора монографії, окремі розділи якої присвячено дослідженню слів-символів у художніх текстах письменника як домінантів його творчості, а також дослідженню взаємодії різних шарів лексики: співвідношенню стилістично-нейтральної та маркованої лексики, висвітленню функцій книжної лексики, діалектизмів та розмовно-просторічних елементів.

У монографії приділено значну увагу особливостям індивідуального словотворення. Показано, що індивідуальні новотвори дають можливість письменникові вносити додаткові відтінки семантики, зміщувати смислові акценти контекстів.

Книга буде корисною для тих, хто цікавиться проблемами стилістики, зокрема стилем художньої літератури і передусім творчістю Валерія Шевчука.

УДК 811.161.81'31

ББК 81.411.1

ISBN978-966-657-276-2

© Переломова О.С., 2010



Портрет Валерія Шевчука (худ. Гао Ман)

Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка

УДК 811.161.81'31

Переломова Олена Степанівна

Ідіостиль Валерія Шевчука

Спеціальність 10.02.01 - українська мова

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
професор
Сологуб Надія Миколаївна

Суми – 2002

Зміст

Вступ.....	
Розділ І. Ідіостиль письменника з погляду сучасної лінгвістики.....	6
Розділ ІІ. Слова-символи – характерна ознака ідіостилю письменника Валерія Шевчука.....	23
2.1. Символізація індивідуальної картини естетичного надсвіту письменника.....	25
2.2. Мовні засоби експресії портретної деталі.....	56
Розділ ІІІ. Взаємодія різних шарів лексики у мові творів Валерія Шевчука.....	70
3.1. Нейтральна лексика національної мови – основа творів письменника.....	71
3.2. Книжна лексика як засіб інтелектуалізації прози	76
3.3. Естетична функція діалектизмів та розмовно-просторічних елементів у мові художніх текстів Валерія Шевчука.....	99
3.4. Словотворення у мовотворчості письменника Валерія Шевчука... 	104
Висновки.....	124
Список використаної літератури.....	127
Список використаних джерел	136

Вступ

Поглиблене вивчення в нових суспільних умовах України мови сучасної української художньої літератури шляхом дослідження ідіостилів визначних українських письменників є нагальною й необхідною справою.

Валерій Шевчук як одна з найяскравіших постатей в українській інтелектуально-філософській, психологічній прозі репрезентує мову української художньої літератури XX–XXI ст.

Об'єктом вивчення ідіостилю письменника є мова його художніх творів. Об'єднуючою основою ідіостилю є світобачення письменника. Тому проблема дослідження індивідуального стилю тісно пов'язана з проблемою мовної картини світу та проблемою мовної особистості письменника.

Проблемі дослідження індивідуального стилю письменника через мову його творів присвячено багато праць мовознавців (В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.О. Ларін, І.І. Степанченко, Н.М. Борисенко та ін.).

В українському мовознавстві – це праці В.П. Дроздовського, О.С. Кухар-Онишко, С.Я. Єрмоленко, Н.М. Сологуб, Л.О. Ставицької, А.К. Мойсієнка, Н.С. Дужик, С.П. Бибик та ін.

Дослідження мовного аспекту ідіостилю дає можливість визначити індивідуальну неповторність письменника, побачити його вербально-естетичну картину світу, оцінити його внесок у систему вже функціонуючих словесних художніх образів національної мови, визначити загальні закономірності й провідні тенденції розвитку літературної мови.

Загальний обсяг досліджених автором наукової праці текстів художніх творів В. Шевчука становить 5800 сторінок. У результаті дослідження вдалося визначити характерні особливості творчого почерку письменника у вияві індивідуально-авторської мовотворчості на різних мовних рівнях і в різних жанрах творчості.

Наукове дослідження має як теоретичне, так і практичне значення в напрямі поглиблення теорії художнього тексту, зокрема, поняття ідіостилю в контексті сучасної лінгвістики. Матеріали дослідження доповнюють знання про зв'язок світобачення письменника з мовою його творів та з національною мовною картиною світу, а також можуть практично використовуватися в курсах стилістики української мови, лінгвістичного аналізу художнього тексту, для написання курсових та дипломних робіт з ідіостилю письменників.

В основу монографії покладено дисертаційну роботу, яка була виконана й захищена під керівництвом д-ра філол. н., проф. Сологуб Н. М. у відділі стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України в 2002 році, що було першою спробою створення мовного портрета відомого письменника-сучасника Валерія Шевчука.

Розділ I. Ідіостиль письменника з погляду сучасної лінгвістики

Для позначення сукупності характерних мовних рис творчості певного письменника в сучасній лінгвістиці вживають терміни «ідіостиль», «ідіолект», «індивідуальний стиль».

Більшість сучасних мовознавців послуговуються цими термінами як взаємозамінними. Так, за визначенням С.Я. Єрмоленко, «Індивідуальний стиль, або ідіолект, – сукупність мовно-виразових засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших» [38, 304].

Енциклопедичний словник мовознавства (БЭСЯ / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998.) подає визначення терміна «ідіолект» [від грецьк. *idios* – свій, своєрідний, особливий та (діа) лект] як «сукупність формальних і стилістичних особливостей, притаманних мовленню окремого носія певної мови. Термін «І.» утворений за моделлю терміна «діалект» для позначення індивідуального варіювання мови на відміну від територіального й соціального варіювання...» [165, 171].

БЭСЯ подає вузьке і широке розуміння терміна «ідіолект»: вузьке розуміння актуалізується в поетиці, а широке – це «взагалі реалізація певної мови в устах індивіда, тобто сукупність текстів, породжених мовцем і досліджених лінгвістом з метою вивчення системи мови» [165, 171].

Літературний словник розглядає літературний ідіолект як важливий складник індивідуального стилю (ідіостилу).

Особливістю вживання терміна «ідіостиль» в сучасній лінгвістиці є те, що він тісно переплітається з такими поняттями, як «світобачення письменника», «мовна особистість», «мовна картина світу».

На зв'язок ідіостилу з світоглядом автора вказує Л.О. Ставицька: «Категорія індивідуального створюється насамперед функцією повторюваності й закономірності, яка формує естетичне організуюче ядро кожного ідіостилу. Ця функція нерозривно пов'язана із значущістю певної художньої ідеї, мотиву або шматочка дійсності у структурі авторської моделі об'єктивної дійсності» [140, 62].

За філософами (Г. Брутян, Р. Павільоніс) та лінгвістами (Ю. Караулов, Г. Колшанська, Г. Рамішвілі, Г. Комлев) розрізняємо дві моделі світу – концептуальну й мовну. І все ж Ю. Караулов зауважує, що «межа між картиною світу та мовною картиною світу ви-

дається хисткою, непевною» [114, 115]. Щодо лексики, то різниця між картиною світу та мовною картиною світу розглядається як протиставлення «поняття – значення».

Поняття картини світу належить до фундаментальних понять, які відображають людину та її буття, стосунки людини зі світом, важливі умови її існування у світі.

Введення поняття картини світу в антропологічну лінгвістику створює умови для розрізнення двох видів впливу людини на мову – феномен первинної антропологізації мови і феномен вторинної антропологізації (вплив на мову різних картин світу людини – релігійно-міфологічної, філософської, наукової, художньої).

Термін «картина світу» з'являється в кінці XIX – на початку XX ст. Одним із перших цей термін почав вживати Г. Герц (1914) стосовно фізичної картини світу, яку розуміли як сукупність внутрішніх образів зовнішніх предметів.

А. Ейнштейн вважав створення картини світу необхідним моментом життєдіяльності людини.

Загальнонаукова картина світу надбудовується над системністю наукових знань і утворює зв'язок між ними й світоглядом.

А. Гуревич у подальших дослідженнях вживає як рівнозначні такі поняття, як «модель світу», «картина світу», «бачення світу». Модель світу цей науковець визначає як «сітку координат», через які люди сприймають дійсність і вибудовують образ світу, що є в їх свідомості.

Думка про існування особливої мовної свідомості була сформульована В. Гумбольдтом як науково-філософська проблема ще на початку XIX ст.

Співвідношення мови і дійсності, інваріантного та ідіоматичного в процесах мовного «відображення» дійсності як складного процесу інтерпретації людиною світу базується на понятті мовної картини світу.

Дослідження проблематики мовної картини світу у вітчизняній науці започаткували філософи Г. Брутян (1973, 1976, 1979), Р. Павільоніс (1983). Лінгвістична розробка цього поняття розгорнулася у зв'язку з тезаурусним вивченням лексики й визначенням принципів укладання ідеографічних словників, найбільш повно представлених працями Ю. Караулова.

Проблемі мовної картини світу присвячені також праці С.Я. Єрмоленко, Б.О. Серебренникова, Ж.П. Соколовської, Л.А. Лисиченко, А.К. Мойсієнка та ін.

Мова в цілому, лексика зокрема, є основною формою об'єктивації мовної свідомості багатьох поколінь людей, носіїв тієї чи іншої конкретної мови.

Основою вербальної, мовної картини світу є загальна картина світу, представлена мовою. У зв'язку з цим поняття «реальність» виходить за межі онтологічної реальності, стає тим, що людина може висловити через мову: класи існуючих і неіснуючих, фіктивних чи уявних об'єктів, понять, які вона вирізняє за допомогою мови з природи або створює і дає їм ім'я, тобто ті, які людина здатна розрізнити і подумки уявити як уже об'єктивовані, засвоєні нею раніше. Тому поняття «об'єкт» включає не лише природні речі й артефакти, а й інтелектуальні, прагматичні й емоційні оцінки та характеристики. Нерідко деякі «об'єкти» осягаються лише інтелегібельно, бо вони такою мірою абстрактні, що їх неможливо ідентифікувати з реально існуючими предметами чи явищами. В таких випадках йдеться про «опосередковану реальність». Саме в такому значенні й говорять про «мовну картину світу» в її інтегральному і диференціальному аспектах [114, 114].

Одиниці позамовного рівня – образно поняттєві антиномії є «точкою відліку» при аналізі власне мовних явищ – мовних парадигм, їх організації в ідіостилі [145, 42].

Художня організація мовного матеріалу виявляє значущість одиниць образно-поняттєвого рівня змісту.

Інтегруючим чинником понять ідіостилю, мовної картини світу виступає мовна особистість.

Проблематика мовної особистості широко представлена у вітчизняній і зарубіжній лінгвістиці (В.В. Виноградов, Р.О. Будагов, Г.О. Винокур, Е. Косеріу, Е. Новак, К. Ажеж, С. Петков, Ю. Караулов, С.Є. Нікітіна).

У стилістиці це був шлях від аналізу мови творів письменника – до цілісного образу автора в художньому творі, хоч цей образ залишається все ж загадковим. «Незважаючи на всю загадковість і неоснащеність лінгвістичною технологією, цей об'єкт цілком однозначно може бути ідентифікований як мовна особистість» [54, 11].

На думку академіка В.В. Виноградова, до дослідження мовної особистості можна прийти трьома шляхами. Один із них – вивчення мови художньої літератури.

Причому, тільки цей шлях, за переконанням вченого, надає широкі можливості для аналізу мовної особистості, тоді як два інші (психолінгвістичний і лінгводидактичний) залишають поза увагою

національні особливості мови, якою ця особистість користується. У своїй роботі «Про художню прозу» (1930) В.В. Виноградов пише про індивідуальну словесну творчість мовної особистості (письменника), яка «у своїй структурі має ряди своєрідно об'єднаних або диференційованих соціально-мовних або ідеологічно-групових контекстів, ускладнених і деформованих специфічними особистісними формами» [15, 62]. Ці «специфічні особистісні форми», «індивідуальні відхилення від мовної системи колективу» виявляють творчу природу мови. Письменник, за твердженням відомого французького літературознавця і семіолога Р. Барта, «визначається не в соціально-рольових або оціночних категоріях, але винятково через характерне для нього усвідомлення слова» [4, 347]. Те ж саме стверджує і В.В. Виноградов: «Лише в загальній системі словесної організації й у прийомах «зображення» художньо-індивідуального світу проступає прихована постать «письменника» [14, 17].

Крізь індивідуально вжите слово проступає мовна особистість письменника, постає його художньо-індивідуальна картина світу в мовному вираженні.

Досліджуючи мову письменника, Г.О. Винокур пише: «... ми таким чином ступаємо уже на міст, що веде від мови як чогось позаособистісного, загального, надіндивідуального до самої особистості того, хто пише. Тут перший пункт, у якому в ході наших міркувань ми зустрічаємося з поняттям індивідуальної мови, особистого стилю» [18, 42].

Висловлюючи міркування про мову літературних творів, Г.О. Винокур розвиває відому формулу французького природодослідника Бюффона: стиль – це людина, схилиючись до думки: *стиль – це сама мова*, посилається на висловлювання Сепіра: «... стиль – це сама мова, яка дотримується властивих їй шаблонів і поряд з цим надає достатньо індивідуальної свободи для вияву особистості письменника, як художника – творця...» [18, 41].

Таким чином, індивідуальна особистість письменника реалізується в словесній творчості. В.В. Виноградов для підтвердження саме цієї думки згадує висловлювання Георга фон Габеленца: «Мовою людина не тільки висловлює щось, але нею висловлює також і саму себе» [19, 25].

Коли ж цією людиною є письменник, то його мовотворчість – це художній твір, у якому він виявляє через індивідуальне образне слово своє світосприйняття.

«Але якщо ... мовна манера письменника справді може служити зовнішньою прикметою особистості письменника і її життєвої манери, то чи не можна повернути питання у зворотному напрямку і запитати себе, чи не може мова письменника служити також і джерелом наших відомостей про особистість письменника, своєрідним документом» [18, 44], – ставить риторичне питання Г.О. Винокур і так само, як і В.В. Виноградов, посиляється на представників старої лінгвістики фон дер Габеленца і Шульца Яхде Карла: «Людська мова хоче висловлювати не лише зв'язні поняття та їх логічні співвідношення, але також ставлення того, хто говорить, до висловлювання; я хочу висловити не лише щось, але також і себе, і таким чином до логічного фактора, багатогранно пронизуючи його собою, приєднується психологічний фактор» [19, 82].

«Як би не намагався суб'єкт дістатися до об'єкта за допомогою сигніфікації, він ніколи не зможе уникнути того, щоб не виявити частку самого себе» [162, 53]. Отже, мовомислення письменника репрезентується у створених ним текстах – художніх творах.

Ю. Караулов стверджує, що «... мовна особистість починається по той бік звичайної мови, коли в гру вступають інтелектуальні сили, і перший рівень (після нульового) її вивчення – виявлення, встановлення ієрархії значень і цінностей в її картині світу, в її тезаурусі» [54, 36].

Таким чином, для вивчення мовної особистості необхідно мати достатньо представлену сукупність породжених нею текстів незвичайного змісту. У таких текстах ми знайдемо варіантну частину в мовній картині світу, характерну і неповторну для цієї особистості. У трирівневій структурі мовної особистості нашу увагу привертає перш за все когнітивний рівень. Саме він дає можливість в аналізі мовної особистості перейти до інтелектуальної сфери її, до свідомості, до *«картини світу»*, тому що «... одиницями цього рівня є поняття, ідеї, концепти, які складаються в кожній мовній індивідуальності в більш чи менш упорядковану, більш чи менш систематизовану «картину світу», яка відображає ієрархію цінностей» [164, 5].

Ми приєднуємося до твердження С.Є. Нікітіної про те, що «визначальною ознакою мовної особистості є мовна свідомість і мовна самосвідомість» [98, 34].

Поняття мовної свідомості зближують з таким поняттям, як мовна картина світу. Мовна свідомість особистості, специфіка її мовної поведінки зумовлюється світоглядом. Мовну ж свідомість представляє тезаурус. Отже, мовна картина світу - це відображення у мові ці-

лісної картини світу. Якщо ми говоримо про національну мовну особистість, то закономірно говорити *про мовну картину світу* як етнопсихолінгвістичне поняття. Кожний народ бачить світ по-своєму і відображає це бачення в певних поняттях, мовотворчості, тому вирізняють етнічні мовні картини світу, які виявляють ментальність того чи іншого народу. Про те, що кожна національна мова має свій світоглядний зміст, писав В. Гумбольдт: «... різні мови – це не різні позначення того самого предмета, а різні бачення його» [29, 9].

На зв'язок мови з еволюцією мислення, з духовним життям народу (фольклором) вказували Потебня, Гумбольдт, Вундт, Сепір, Уорф. Саме їх ідеї стали основою для концепції «мовної картини світу». Про нерозривну єдність мови і духу В. Гумбольдт писав: «Вона [мова] спонукає ... до нових думок і їх комбінацій і тому вимагає дії духу, який залишає в словах свій відбиток» [29, 378].

Назви предметів відповідно до «бачення», назви понять як наслідок «дії духу» складають словник національної мови, а через нього й національну мовну картину світу. Нас цікавитиме мовна картина світу українців, її особливості, її домінанти, які визначаються національно-культурними чинниками, що дає змогу виділити її з загальномовної картини світу. Сьогодні вже можна говорити про *систему* понять «мовна картина світу». «Простежується своєрідна ієрархічність понять: *«мовна картина світу»*, *«національна мовна картина світу»*, *«автономна картина світу мовної особистості»*, нарешті – *«мовна картина світу окремого твору, героя»* [94, 22].

Результатом вербальної діяльності індивідуальної мовної особистості є тексти, тобто художні твори конкретного автора. Тоді ми говоримо про **індивідуальний стиль письменника**. Кожен письменник належить до конкретного національного соціуму, користується загальнонаціональною мовою, яка відображає світобачення народу. Перебуваючи, безумовно, у межах національно-мовної картини світу, письменник витворює свій неповторний мовний світ відповідно до свого світосприймання, власної психології мовотворчості. Тут можна говорити про «автономну картину світу мовної особистості», індивідуальну мову митця, про співвідношення загальномовного і індивідуального, про **ідіолект** та **ідіостиль** конкретного майстра слова.

«Співвідношення таких термінів опису, як «ідіостиль (ідіолект – «образ автора» – «образ ліричного героя» – «мовна особистість», перебуває сьогодні в центрі уваги фахівців» [164, 8].

«Центральною об'єднуючою основою всіх одиниць ідіостилю є світовідчуття поета» [145, 42].

Л.М. Толстой писав у передмові до творів Мопассана: «Люди, мало чутливі до мистецтва, думають часто, що художній твір є одним цілим тому, що в ньому діють одні і ті ж особи, тому що все побудовано на одній зав'язці або описує життя однієї людини. Це неправильно. Це тільки так здається неувважному спостерігачеві: цемент, який зв'яже будь-який художній твір в одне ціле і тому створює ілюзію відображення життя, є не єдність осіб і ситуацій, а єдність самотнього ставлення автора до предмета» [149, 18-19].

Індивідуальний стиль (ідіостиль) письменника – це реалізація авторської моделі світу в мовних знаках національної культури. У процесі мовотворчості письменник витворює особливий мовний світ, використовує словесні знаки загальноновживаної мови в їх вторинному кодовому значенні.

Завдяки своїй естетичній функції мова художнього тексту впливає через конкретно-чуттєві образи на читача, розкриваючи вторинний зміст слова. Отже, у складному комунікативному явищі, яким є спілкування (через текст) письменника з читачем, повною мірою виявляються екстралінгвістичні чинники, необхідні для розуміння тексту.

Художній текст як цілеспрямована соціальна дія, яка передбачає наміри впливу автора на опосередкованого писемним текстом співбесідника (читача), є **дискурсом**, «зверненням до ментальних процесів учасників комунікації: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил і стратегій породження й розуміння мовлення в тих чи інших умовах, які визначають вибір засобів для досягнення потрібної мети, фіксації точки зору мовця».

Художня творчість Валерія Шевчука має філософський та інтелектуальний виміри. Філософський струмін сучасної прози значно посилюється, на що вказує С. Павличко. На її думку, література завжди мала філософський підтекст, проте у XX ст., в епоху небувалих історичних і суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем філософствування стало її домінантою [100, 209].

На цю домінанту сучасної художньої літератури звертає увагу також і О. Забужко: «Красне письменство сучасної доби дійсно взяло на себе прерогативу філософських відкриттів» [45, 118].

В. Шевчук світоглядно тяжіє до екзистенціалізму. Зазначимо, що екзистенціалізм, який набув популярності в багатьох країнах світу, не випадково проріс на українському ґрунті. Існує думка про екзистенційний характер українського світоглядного менталітету. Серед найвидатніших представників екзистенційної філософії був укра-

їнський мандрівний філософ Г.С. Сковорода, який для В. Шевчука, за словами Р. Корогодського, «став Автором №1 і Другом на все життя» [62, 41]. Ідеї екзистенціалізму знайшли своє відбиття у творчості найвидатніших українських письменників-філософів – Т. Шевченка, П. Куліша, П. Юркевича, Лесі Українки, І. Франка і наступної генерації українських майстрів художнього слова.

«Власне екзистенціалізм, як філософська течія, знайшов свій вираз у творах таких письменників, як М. Хвильовий, В. Винниченко, В. Підмогильний, В. Петров, Т. Осьмачка та ін. До цього реєстру можна зарахувати й В. Шевчука», – вважає дослідниця творчості письменника А. Горнятко-Шумилович [25, 6]. Екзистенціалізмом позначені твори А. Кондратюка («Важке прозріння»), М. Осадчого («Більмо»), лірика поетів-дисидентів: В. Стуса, І. Світличного, І. Калинця. У світовій літературі – це А. Камю («Сторонній», «Чума», «Падіння») та Ж.-П. Сартр («Мухи», «Нудота», «Мур»).

Екзистенційне світовідчування творить модель світу, де людина є центром буття; особистість – єдина достовірна реальність, основа і осмислення буття.

Послугуючись бароковими мистецькими структурами – універсальною картиною світу, письменник В. Шевчук у мовних знаках творить свою «нову реальність», паралельний мистецький світ, за визначенням самого письменника, «естетичний надсвіт», що входить до ширшого поняття – художня мікрогалактика. І все ж центральним компонентом творення універсальної картини світу завжди залишається людина в усій її неповторності та універсальності.

За схемою Халліга-Вартбурга, весь універсум розподіляється на три великі частини: 1) Всесвіт; 2) Людина; 3) Людина і Всесвіт.

«Екзистенційний тип філософствування в Україні відповідає твердженню про те, що людина – це окремий світ і найціннішим у ній є її індивідуальність. Сприйняття людини в менталітеті українця відбувається через емоції» [25, 8].

Мовна ж картина світу є відображенням у мові концептуальної картини світу. За спостереженням письменника Є. Концевича, Валерій Шевчук «... творить словом власну своєрідну форму життя, свою правду життя, естетичну й моральну реальність – світ, що виростає з особистості творця, його волі, уяви, філософії» [61, 379].

Ми ставимо за мету показати, якою постає індивідуальна картина світу із складних, неоднозначних, багатовимірних творів одного з найталановитіших і найінтелектуальніших сучасних письменників України – Валерія Шевчука. Цей світ у творчості автора занадто

складний і великий для досягнення його малою людиною (макрокосм і мікрокосм), (вона нікчемна й мала перед величиною світу), але та ж «мала й нікчемна» людина з її нестримним прагненням пізнання світу, сенсу буття, неодмінним пошуком гармонії в ньому вміщає в собі цілий величезний світ почувань, мрій, прагнень, незбагнених порухів душі.

«Все частіше, – справедливо зауважує Р. Мовчан, – найосновнішою ознакою його індивідуального стилю стають умовно-асоціативні форми з відповідними їм атрибутами, філософічність, художнє осмислення загадкових сфер людського духу» [92, 8].

Дослідники відзначають також посилену увагу В. Шевчука до внутрішнього світу людини, її духовного життя. «Він за своєю природою естет-філософ, з тонким інструментарієм психологічного пізнання складних мотивацій. Він утаємничений у ледь вловимі, ледь відчутні порухи душі людської» [63, 7].

Таким «інструментарієм» є лексика на позначення абстрактних понять, що передають душевний стан персонажа, авторською уявою переосмислені в персоніфіковані образи. Це *Страх* у подібі старого чоловіка, який переслідує мандрівника Іллю Турчинського. Це *Жінка з цвіту*, яка з'являється змученому мандрівнику Петрові цілком реальною живою молодницею «з гарним смутним обличчям і ще смутнішими очима» як надія, втіха, що підтримує в тяжкий час віру в добро, красу, гармонію, це *Розум – птах* та інші.

Визначальною рисою неординарної особистості письменника В. Шевчука є його цілком самостійний недогматичний погляд на розмаїті явища життя.

І все ж у цій неординарній особистості з перших рядків будь-якого з його творів угадується письменник безумовно український, глибоко закорінений у традиції національної культури, національного світовідчуття з власною ментальною візією (цілісним її образом) України, любовно вмонтованим (за бароковим принципом творення цілого через часткове) в універсальну картину світу. Таке поєднання загального й індивідуального характерне для мовної картини світу цього митця. У нього знаходимо цілий ряд назв, які позначають поняття і предмети, що вказують на єдність з усією світовою цивілізацією. Це перш за все назви тих реалій, які є складовими елементами Всесвіту (*Сонце, Небо, Місяць, Ріка, Ніч, Дорога* та ін.). Але крім цієї групи мовних одиниць, що моделюють універсум, мовна картина світу Валерія Шевчука позначена назвами суто українських реалій, серед яких живуть і якими мислять його герої. Мовні одиниці з націо-

нально-культурним компонентом відображають специфіку історії, культури, світобачення народу. «Власне українські назви становлять лексико-семантичні групи мовної картини світу і систему уявлень про рослинний світ», – зауважує В.П. Симонок [122, 91].

Ця система уявлень насичена українською народнопоетичною образністю, «рослини і тварини, які поширені в певній місцевості, поряд з предметами побуту найчастіше ставали символами», – зазначає Л.М. Дяченко [37, 68].

Так, в оповіданні «Самсон» циклу «Голос трави» перелік назв рослин, який повторюється тричі у тій самій послідовності, має виразне символічне звучання, національну позначуваність сприйняття героя, для якого ці рослини є живими істотами – друзями й ворогами:

«– На нього [Івана] повзли *хміль і березка*, пішов, вигнувши груди, *звіробій*, а за ним, як ніч, – *глуха кропива*. Там далі витиналися *оман і стародуб*, ще далі притулилося *вонюче зіллячко*, і він позирнув на нього з підозрою. Але заусміхалися *калачики*, захитали голівками *ромашки*; він уже хотів встати і піти, коли помітив *буркун* і вдихнув його солодоші» (12, 342, 350-351, 354).

Саме цей перелік назв рослин з психологічним навантаженням у системі оповіді переводить біблійний міф у площину національного звучання, а героя – обдуреного, скаліченого, але нескореного Івана-Самсона – з його світовідчуттям українця, робить національним месником, символічним образом лагідного і могутнього велетня – дитини землі, який відроджується для помсти тим, хто позбавив його гармонійного щасливого життя в єдності з природою. Осліплений, він сприймав цей світ, еднався з ним лише пам'яттю запахів зела.

«– Це був теплий мелодійний дзвін, так само милий, як і раніше сонячне тепло. Вітерець війнув на нього й приніс *запахів зела*. Навіть розрізняв, що як *пахне*, і це дало йому сяку-таку розраду.

Сидів так довго, заціпенів і наче перетворювався у камінь. Важкий, хворий камінь, який живе тільки цим *дзвоном і ранішнім теплом*. А ще *запахли йому зела*» [12, 347].

«Валерій Шевчук зображує в новелі «Самсон» велетня Івана, який виражає характерні риси українського національного характеру, досить відмінні від тих особливостей поведінки Самсона, які виразно відтворені в біблійній легенді» [44, 7-8].

Фольклорна символіка, закодована у наскрізних лексичних одиницях на позначення назв рослин в оповіданні, надає йому виразного національного забарвлення. Назви рослин у контексті художнього твору пов'язані з лексичними одиницями на позначення внутрішньо-

го стану героя (полин – відчай, гіркота; деревій – знайомий запах, солодкий і рідний) виконують експресивну функцію.

Такі мовні одиниці у творі, на думку О.І. Кремльової, відіграють роль «важливого мовностилістичного засобу, сприяють створенню національного колориту, дають змогу глибше зрозуміти особливості культури, побуту, соціального устрою, психології народу» [65, 84].

Використання етносимволіки, трактування її як культури народу, його національного буття є відображенням національного бачення навколишнього світу.

Відповідно до народних уявлень про світ постають із творів В.Шевчука *небо і небесні світила* (елементи світобудови).

Сонце – це яскравий чудовий птах, фантастична й недосяжна *жар-птиця*. «... А мені здалося, що це велика птиця заплуталась у дереві, здоровенна жар-птиця, що її побачивши, пізнав я незбагнений спокій... Так мені співала сонце-птиця, і це була незвичайна пісня (5, 44-45).

Цей образний перифраз (сонце – *жар-птиця*) асоціюється з образотворчим мистецтвом українців (розпис, вишивка, малювання), де є зразки подібного світовідтворення у фантастичних образах.

Образна парадигма сонця простежується в усій творчості письменника і має виразні ознаки народних образних уявлень. Це і *мідна миса*, і *квітка*, і *розпечений казан*, і *золота миса* (12, 358-371).

У цій образній парадигмі лексема «сонце» зближується з поняттями, які є назвами конкретних предметів матеріальної культури народу, предметів побуту.

У семантичному полі “Всесвіт” – *сонце* і *місяць* є номінаціями елементів його будови, світилами постійно змінних дня і ночі. Вони «гармонійно» контрастують у світобудові, є протилежною єдністю в уявленні і сприйнятті. Організацією мовних засобів досягається контрастність зображуваного.

Якщо сонце випромінює життєдайну енергію, тепло, наповнюючи все живе радістю, то місяць «*холодно палає*», вселяє неспокій.

Можна також виділити антонімічні перифрази: *крижана вистигла таріль* – *мідна миса*, *золота миса* (теплі і холодні тони контрастують).

Ми спостерігаємо тут активізацію художньої семантики слова «місяць». На думку мовознавця Н.М. Сологуб, саме така актуалізація «створює щонайкращі умови для конденсування іншої реальності» [135, 16], художньо-індивідуального світу письменника.

Демонічні сили є обов'язковими дійовими особами фольклорно-фантастичних оповідань. Витворені людською уявою *домовики, відьми, русалки, чорти, перелесники*.

Словесно-виразові засоби, залучені автором, спрямовані на переосмислення традиційного розуміння лексичного значення слова «чорт» як назви на позначення того, хто неодмінно несе в собі зло. Шевчуків же чорт у новелі «Панна сотниківна» не зла, добродійна істота, тому приречена на смерть, але можлива в його естетичній картині світу.

Демонічний світ розділено на три групи: духів природи, домашніх духів і злих духів – нечистої сили. Найбільша за чисельністю група – чорти, назва походить від давньої назви волхва, який умів читати таємничі письмена язичницькі, записані чертами (рисками). Християнська релігія, борючись з давньою вірою, вклала у це слово нове значення, приписавши волхвам спілкування з нечистими.

Свідомість українського народу зазнала різноманітних еволюційних трансформацій на шляху від язичництва до християнства.

А взагалі, український чорт буває й смішним та безпорадним, а інколи навіть симпатичним, народний характер створив захисну модель від цього представника потойбічного світу, змалювавши його різноманітними фарбами і наділивши його людськими рисами.

В. Шевчук продовжує літературну традицію у трактуванні чорта не за християнськими настановами, а за народними оповіданнями. Так, І.С. Нечуй-Левицький писав: «... в народних оповіданнях чорти виходять не такі лихі й страшні, як їх показує християнство... Є казки, де чорт описується добрим» [96, 57-58].

Панна сотниківна не змогла вийти за межі своїх уявлень, піднятися до розуміння «душі» того, хто її кохав, і тим самим згубила і своє життя. Це прозріння приходить до неї в останні хвилини життя. «... Життя її від якогось часу перетворилося на забуття... І коли вона падала долі, уздріла раптом дуже чітко й близько від себе *великі, чорні, повні ясного вмиротвореного світла чоловічі очі*, які вона знала колись давно, які, можливо, й полюбити могла б, але досягти яких так і не спромоглася» (12, 256).

Поширене означення до слова *очі* має оцінно-експресивне значення в цій метонімічній фігурі (синекдоха) і набуває парадоксального звучання, що досягається нагромадженням контрастних означень (чорні очі – очі, повні ясного вмиротвореного світла).

Цей художній прийом увиразнює образ представника темних сил у нетрадиційному його звучанні, досягає емоційного впливу на

читача. Так само у новелі В. Шевчука «Швець» представник нечистої сили не зовсім однозначний, як неоднозначне саме поняття добра і зла.

Погляньмо, як слушно зауважує А.Й. Горнятко-Шумилович: «Швець змушений вступити у змову з нечистою силою. Та виявляється неоднозначним те зло, що таїлося в подобі лісника, – твориться з примусу ще чиєїсь вищої волі, і чорт також здатний страждати від немилосердної муки злоторення» [26, 19].

За етичнотомовною народною традицією слово «чорт» в оповіданні жодного разу не зустрічається, воно замінене евфемізмами або описовими конструкціями, а також вживається з такою пуристичною метою вказівний займенник *той*. Лише один раз зустрічаємо словосполучення *злий дух*. В оповіданні «Швець» для номінації поняття «чорт» вживаються назви *лісник*, *той*.

Не випадкове використання синсемантичного слова – вказівного займенника *той*. Цей займенник актуалізується в тексті, набуваючи кваліфікативного значення, додаткової функції, яке «значно перевершує його першопочаткове загальномовне призначення» [69, 37].

Займенник *той*, що заступає конкретну назву істоти, показує відчуження, ворожість у ставленні до того, на кого вказує. Таке вживання синсемантичних слів сприяє здійсненню авторського задуму. Ці слова, не збільшуючи обсягу художнього тексту, несуть додаткову інформацію.

«Лісник також дивиться на небокрай. У нього на обличчі розпач, геть тобі як у людини.

– Пусті мене, чоловіче, – заговорив зовсім тихим і лагідним голосом *лісник*. – Грім – то смерть моя!» (12, 330).

Однорідні епітети *тихий* і *лагідний* (голос), порівняння обличчя чорта, на якому розпач, з людським вказують на страждання цієї істоти. У ході оповіді таке зображення наростає і підсилюється описом очей *лісника* через однорідні контекстуальні синоніми, виражені іменниками.

«Та *лісник* аж голову повернув. Дивився незмигмо, дивний був той погляд, дивні й очі: *прохання, біль, покірливість...*» (12, 330).

Епітет-старослав'янizm *молящі* (очі) узагальнює попередній синонімічний ряд іменників на позначення виразу очей і увиразнює цей образ.

Дієслово *плакав* (лісник) і словосполучення *заплакане обличчя* (лісника) підсилюють попереднє зображення стану *лісника* від *муки злоторення*. Але плаче не лише лісник, а й швець, який покарав ліс-

ника, хоча потім і відпустив його, коли серед тих, котрі закладали душу, швець побачив панотця.

Всю експресію почуттів здивування і прозріння передає майстерно побудований автором діалог шевця з панотцем, де швець кричить у відчай (крик душі) свої запитання, а панотець коротко, тихо і смиренно, винувато відповідає лише одне: *як усі*:

«– Але ви, – закричав швець, – як ви сюди втрапили?!

– Як і всі – опутив голову панотець.

– Ви ж маєте свячену воду?

– Як усі, – ще нижче схилив голову панотець.

Тоді швець підійшов до сливки і відклеїв лісника» (12, 332).

Швець же плаче від муки жалю до того, хто мусив йому робити зло, але жалів шевця і його родину: «Ніколи в світі він так гірко не плакав. ... Він раптом відчув той-таки жаль, що мучив його. «Хто знає, – думав він, – хто знає, може, цей лісничий і не винуватий?

– Хто його знає, – прошепотів він, – може, він і не винуватий, а винуваті всі ми, і я в тому числі?» (12, 332).

Вставне слово *може*, яке повторюється в інтеріоризованому монологі героя фіксує увагу читача на муках-сумнівах, у яких перебував швець. Вставне слово *може* розкриває нефінітність концепта про добро і зло, його невичерпність.

Прикладом відображення національного світобачення з його християнськими символами може бути використання автором художньої деталі – *образу білої сорочки*. Сміслові навантаження в цьому мікрообразі несе колірний епітет *біла*, він надає образу абсолютної символічної чистоти, перетворює сорочку в оберіг, надає їй сили захисту героя від злого духу, від нечистої темної сили (*лісник*). Тут діє закон контрасту і боротьби протилежностей (ніч боїться дня, темні сили бояться світла).

Згадаймо героїв Стефаникових творів, які, як зазначає О. Черненко, ходять всі в білих сорочках, як на Великдень [158, 107]. Наявність фонових знань про національну культуру і народні традиції дає можливість без особливих зусиль декодувати ці символічні знаки. Таких знань немає у представника ворожого людині, темного світу – *лісника*.

«– Не вдягай ти *білої сорочки*, – сказав той, у вікні.

– А то чому?

– Заклята вона в тебе.

– У нас звичай такий, – сказав швець. – На смерть *білу сорочку* вдягають.

– Грець з вами і з вашими дурними звичаями! – буркнув той, у вікні» (12, 326).

За вдаваною наївністю і простотою запитання проглядається селянська хитрість людини, яка прагне одурити навіть чорта, щоб порятувати свою родину. А спокійне повідомлення про звичай наповнене абсолютною впевненістю, що символ «спрацює». Діти шевця також *білі й чисті*, вони «тягнуться в небо, а воно високе й синє», «жаль його ставав великий білий – як зима...» (12, 321). Зате вікно, у яке швець виглядав *лісника чорне й неживе*. Коли ж «той» прийшов, то всі вікна хати стали «чорні й мертві», за вікном «чорна глупота», «чорна ніч» (12, 232).

Повторенням означення *чорний* досягається ефект передачі наростання тривоги, передчуття неминучості трагедії. У фольклорній традиції використання колірної символіки чорному неодмінно протистоїть біле. Таке контрастне протиставлення відповідає мистецьким принципам бароко. Так на одній сторінці оповідання двічі з'являється *біла сорочка*.

1. «Тоді швець одяг *білу сорочку* й нові штани» (12, 323).

2. «Швець стояв серед хати в *білій сорочці* й нових штанях, і його обличчя споважніло» (12, 323).

Отже, *біла сорочка* є не лише оберегом, вона є символом духовності людини, символом протистояння злу і темряві, прагнення до Бога в чистоті душевній.

«У цих новелах сконденсовані й релігійні уявлення народу, передусім – елементи язичництва, пантеїстичного ставлення до природи, і елементи східнослов'янського фольклору, сюжети й образи із етнографії слов'янства, і реальні події національної історії, і біблійні сюжети та образи...» [44, 7].

Таким чином, естетична картина світу письменника Валерія Шевчука – це складна, але напрочуд гармонійно влаштована (а тому прекрасна) світобудова з її незаперечними одвічними реаліями.

Мовна картина світу В. Шевчука антропоцентрична і національно забарвлена. Людина в усій її неповторності й універсальності, яка перебуває в центрі цієї картини світу, неодмінно (в різні часи) живе в Україні за законами і звичаями свого народу, за його традиціями, віруваннями, сприймає світ крізь призму національного світовідчуття.

Письменник доводить, що тільки через конкретне можна пізнати загальне, універсальне. Конкретна національна картина світу вмонтовується в загальну картину Всесвіту.

Підсумовуючи зазначимо: Валерій Шевчук глибоко національний письменник, який знає і відтворює світ уявлень українців, етнокультуру свого народу в сучасному і минулому, реалізує етнопсихологію через систему словесно-художніх образів.

Розділ II. Слова-символи – характерна ознака ідіостилю Валерія Шевчука

У мовній матерії художнього тексту експліцитно реалізується формування естетичного концепту твору. Точка зору автора, його світобачення є вихідними для концептуального наповнення твору, для визначення домінант, для актуалізації мовних засобів з метою маніфестації свого естетичного ідеалу.

«Вплив мови виявляється в подвійній перевазі – піднесенні відчуття мови і формуванні своєрідного світобачення» [29, 378].

Показ гармонійності світобудови, пошуку душевного ладу надає оповіді Валерія Шевчука філософського звучання і визначає вибір словесної образності.

Серед словесних художніх засобів, які створюють естетичну реальність, найбільш характерними для творчості письменника є слова з символічним значенням.

Спробуємо з'ясувати поняття символу. Проблема виникнення символу достатньо в світовій теоретичній думці не досліджена. Теорії символу беруть початок в античності. Але й досі погляди на природу символу, його функції, роль і місце в житті людей суперечливі.

У перекладі з грецької слово «символ» означає «знак», «пізнавальна ознака, прикмета».

Вирізняють символи універсальні, міфологічні, традиційні, індивідуальні, релігійні та ін. Тлумачення їх відбувається на філософському, естетичному психологічному, лінгвістичному та інших рівнях.

У XX столітті теоретичними дослідженнями символу займалися З. Фрейд, К.Г. Юнг, Е. Кассіер, О. Лосєв, П. Флоренський, Е. Сепір, М. Гайдегер, Т. Тодоров, Ю. Лотман, Б. Успенський, С. Аверінцев, Р. Барт, І. Рябошапка, П. Гиро.

У світі символів людина живе з прадавніх часів. П. Гиро писав: «На думку Башляра, кожен із нас по-своєму пізнає основні першоеlementи природи, до яких у нас формується своєрідне, суто особисте ставлення і котрим ми більшою чи меншою мірою неусвідомлено надаємо специфічну значимість і пов'язані з нею символічні переосмислення» [24, 50].

К.Г. Юнг походження символів виводив від колективного несвідомого, зближуючи символ з міфом: «Те, що ми називаємо символом, – це термін, ім'я чи зображення, які можуть бути відомі в повсякден-

ні, але мають специфічне додаткове значення до свого звичайного смислу... Слово чи зображення символічні, якщо вони мають на увазі щось більше, ніж їхнє очевидне й безпосереднє значення» [33, 16]. У наведеному визначенні поняття символу нашу увагу привертає перш за все вказівка К.Г. Юнга на «додаткове значення смислу – ім'я», щось більше, ніж значення слова, що є визначальним для з'ясування поняття на лінгвістичному та естетичному рівнях.

На образність та багатозначність символу вказує також О. Лосев: «Символ – це така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які межі небуття і в тому числі також на “безмежжя”, але слід мати на увазі, що не можна провести межі поміж скінченним і нескінченним символом, адже, з одного боку, категорія символу скрізь і завжди скінченна, а з іншого – нескінченна» [77, 443].

Розглядаючи символ як одну із категорій, яка бере участь у «прагматичному відтворенні позамовної дійсності за допомогою лексичних одиниць» [37, 67], спираємось на розуміння символу визначним українським мовознавцем О.О. Потебнею. Учений розглядав символ не лише як стилістичну категорію, а й як продукт культурно-історичного розвитку, пов'язаний із мовою, світоглядом, пізнанням світу. Він вважав символ явищем художньої творчості. Справжнє мистецтво слова, на його думку, символічне.

Отже, виходимо на розуміння символу як знака і його естетичної функції в тексті художнього твору, як багатозначного образу. У такому зв'язку цілком слушною є думка Р. Барта про те, що «символічна мова, якою пишуться літературні твори, за своєю структурою є мовою множинною» [4, 353].

Письменник Валерій Шевчук мислить символами, відтворює свій художній світ через образну символіку.

Слова-символи стають ключовими для розуміння умовних ситуацій і сприйняття зміщень часових і особливо просторових площин, характерних для творів письменника, бо «... простір у Шевчука... майже абстрактний, в якому розташовані символічні місце й речі (гора, дорога, ріка, мряка, захід сонця). Витворюється враження, що кожна річ чи явище у В. Шевчука є не тільки собою, а також символом...» [95, 497-498].

2.1. Символізація індивідуальної картини естетичного надсвіту письменника

Символічний образ **дороги** як життєвого шляху є наскрізним у творчості письменника, відкриває одну із граней його світобачення. Герой Шевчукових творів майже завжди вирушає у мандри на пошуки сенсу буття, віднайдення душевної гармонії, рівноваги. Мотив «блудного сина» з біблійної притчі присутній у творах письменника, про який би час в них не йшлося. Це завжди відхід героя і його повернення. А між цим лежить дорога від себе й до себе.

Словникова референція лексичної одиниці «дорога» загальновидома – від прямих значень до переносних. Жодне з цих значень не заперечується автором, але він наповнює цю лексему в контексті своїх творів додатковим змістом. На думку французького семіолога Р. Барта, саме через таке наповнення слово стає художнім, образним. «Коли б у слів було тільки одне значення, яке вказане в словнику, – коли б вторинна мова не виявляла обурливої і розковуючої дії на «дійсні факти мови», не було б і літератури» [4, 352].

Учений-семіолог Р. Барт справедливо стверджує, що символ – це не образ, а сама множинність значень: «Символ має місце там, де смисл, не задовольняючись вказівкою на предмет, одночасно вказує і на інше значення, здатне розкритися тільки всередині і через перше значення» [4,350].

Символ **дороги** Валерія Шевчука настільки багатовимірний, що з конкретної житейської реалії переростає в глобальний символ *небесної дороги*. **Дорога** – це завжди таїна, тому вабить до себе людину, яка влаштована так, що прагне пізнати таємне. Нерозгаданість *дороги* кличе неупокорену людину ступити на неї, здолати її, пізнати себе і світ, повернутися назад – *додому*. Протиставлення-поєднання ключових понять *дорога-дім* виступає як двоєдиний символ-комплекс. *Дорога* – пошук, пізнання незвіданого, втеча від рутинного, одноманітного, прагнення оновлення. *Дорога* – це вічний рух, це життя, тому споконвіку вздовж дороги ставили хрести, викопували криниці, щоб подорожні могли напиться води, спочити і помолитись. *Дім* – затишок, прихисток, перепочинок, надійність, розуміння, притулок радостей і печалей, врешті, кінцевий пункт мандрів. Рух по колу: *дорога* веде додому, дорога вабить з *дому* в мандри. Людина ж прагне того й іншого. Отже, за допомогою цих двох конкретних назв житейських реалій, які можна поєднати в антонімічну пару, що переростають у

об'ємні образи-символи, автор намагається розкрити сутність людини, художньо осмислити загадкові сфери людського духу. Лексеми «дім» і «дорога», не втрачаючи свого конкретного значення назви реалій буття, у системі образів моделювання художнього світу митця набувають абстрактного звучання, стають наскрізними образами творчості, беруть участь у створенні системи протиставлень, надають розвиткові сюжету потрібного скерування.

«Коли йдеться про дім і дорогу, то це майже завжди означає щось більше, ніж просто дім і просто дорога» [104, 180-181].

Один із «блудних синів» – Ілля Турчиновський говорить: «*Дороги* для мене, любий читальнику, що для п'яниці трунок. Завжди відчуваю неземний трем, коли ступаю на *незвіданий шлях*. Очі застеляються серпанком, тіло напружується, в ньому починає струмувати прихована сила, яка наливає тіло дзвінкою молодістю» (5, 96).

Означення у словосполученні *незвіданий шлях* у даному контексті виконує експресивну функцію, оскільки саме воно несе найбільше смислове навантаження в розкритті внутрішнього стану героя.

Дорога – це засіб задоволення жадоби пізнання, рух до незвіданого, до істини. Ця потреба пізнання нездоланна, автор влучно порівнює її з трунком для п'яниці. Як слушно зауважив В.Мельничайко, «слова..., маючи конкретне лексичне значення, ... у контексті зв'язного висловлювання можуть набувати додаткових образно-емоційних відтінків, які в художньому творі часто мають вирішальне значення» [86, 12-13].

Асоціативно пов'язані зі словом *дорога* словосполучення *починати мандрівку*, *сонячний ранок*. Образ дороги наповнюється легким життєдайним сонячним світлом. Початок мандрівки – початок дня – початок життя – наповнені космічною енергією сонця. Людина-*мандрівник* – частка цієї цілісної картини світу і хоче досягнути гармонію його. Ілля Турчиновський зізнається: «Люблю через те починати *мандрівку* сонячного ранку, коли все, як і я, переповнене ясними соками і коли життя здається найоманливішим і найчудовішим» (5, 96).

Шлях пізнання – світлий і величний, людина на ньому позначена високістю духу, окрилена передчуттям спрямування до істини.

Дорога так само хвилює й нащадка Іллі – Петра Турчиновського, який живе вже в іншому часовому вимірі, але так само спрагло шукає *свою дорогу*, думає про неї, складає вірші:

1. Вірші, які я, Петро Турчиновський, написав у вітряну ніч.

Дорога невідома тягнеться до краю,

Початок її в небі, де кінець, не знаю,

Побачив я сьогодні: починався день,

Цар – вуж в короні злотній, вилізши на пень,

Сльозу-перлину ясну тихо вигрівав,

А я чогось весь ранок був ходив, шукав:

Чи зілля, може, може, квітку нескорбельну,

Відтак **знайшов дорогу** я лише **пустельну** (6, 186).

2. Вірші про вітер, що написав я [Петро Турчиновський] в осін-
не надвечір'я.

Що станеться зі мною в цій миті і другій,

Чи в радість обернуться мій смуток і туга?

Чи я знайду ту силу, щоб **вийти** із цього

І вечора, і вітру й зійти **на дорогу**?

Дорога, наче привид, у світлі **манячить**,

Не **кличе** і не **вабить**, та **зводить** одначе.

Постій, дай **зупинюся**, **химерний навійло**,

До тебе чашу ставлю – ану ж бо, налий-но,

Я вип'ю трунку твого, щоб **вийти із ночі**,

І розтоплю на срібло свої смутні очі,

На золото – свій розпач... (6, 206).

Слово-символ *дорога* для Петра Турчиновського виступає як одне із системи світоглядних категорій і тому має духовний і моральний вимір, тому «початок її в небі». Такі дороги кожен у житті шукає сам, тому дорога має означення *невідома*, вона може бути *пустельною*. У поєднанні з дієсловами (*тягнеться*, *манячить*, *не кличе*, *не вабить*, *зводить*) образ дороги персоніфікується, тримає у своїй владі «подорожнього», бо той «весь ранок був ходив, шукав», не має сил «щоб вийти», хоче випити її трунку. Отже, слово-символ *дорога* стає концептом філософських роздумів, представлених автором у високохудожній образній віршованій формі, що посилює естетичне значення твору в цілому.

Дорога може бути *облита сонцем*, тоді вона *сонячна дорога*, а герой *добрий до цілого світу*. Такий малюнок (означень) створює мажорний тон. А вже в іншій ситуації дорога стає *розпачливо пустельною*. «Згоряв на цій *пустельній дорозі*, бо не мав куди йти. Здалося йому, що опинився на майдані з п'ятьма виходами з нього» (6, 185). Означення вступають в антонімічні відношення.

«Різниця смислу виходить у результаті неоднакового домислювання з приводу сказаного... Тут не можна залишити поза увагою естетичний об'єкт, тобто, крім реального і логічного змісту мови – весь її психічний ефект і найголовніше – обертони смислу» [72, 36].

Петра *утеклого дорога* рятує від неволі почуттів. І хоч навколо порожньо, це не лякає й не засмучує, бо дорога стелиться босим ногам героя *м'яко й пухко*. Він по ній не пішов, а *побіг*. Дорога стає співучасницею подій. Вона дає втікачеві порятунок. Петро не чує несправедного осуду, не хоче перейматися образою, він «відкриває духове око», бачить *дорогу-мрію*, яка приведе його до гармонії світу праведного. Поєднання слів *дорога, утеклий, побіг, втікач, порятунк* створює позитивну реляційну значимість.

«І знову нічого не відповів Петро, бо й не слухав Йосипового числення, зір його прочинився, і побачив він, що *дорога*, по якій ішов, уперлася в дивний ліс. Росли в ньому *небачені* дерева і співали *небачені* пташки. Вже йшов по тому лісі, відчуваючи *чудовий* запах; від якого ясніло йому в голові, аж він усміхатися мимоволі починав. Заплющив очі і уздрів себе на широкій галявині, де грала *ладна* музика – назустріч йому звівся чоловік у *білому*. Мав *іскристі* очі, простяг руку і сказав *тепло*:

– Втомився, чоловіче? Йди у дім свій і спочинь» (6, 198).

Символічного значення пошуку гармонії слово «дорога» набуває в результаті виникнення синтагматичної значимості, того індивідуального смислу, який з'явився від поєднання слів.

Дорога-мрія привела до гармонії, яка має конкретний образ, що дуже нагадує райський сад, на що вказує повторний епітет *небачені* (дерева), (пташки), одоративне відчуття теж приємне (*чудовий* запах), до нього долучається *ладна музика*. Гармонія має *біле вбрання, іскристі очі, теплий голос*. Кваліфікативні означення з позитивним забарвленням створюють цю картину.

Пошуком гармонії духу стає *дорога* для героя іншого твору В. Шевчука «Початок жаху» Михайла Вовчанського.

У цій картині світло як символ життєдайної сили йде від Бога-Творця, освітлює все навколо і засвічує духовну людину, спонукаючи її до добра, до добротворення. Дієслова недоконаного (йти) і доконаного виду (прийти) теж набувають символічного звучання у своєму переносному контекстуальному значенні, бо вони означають символічний умовний рух по тій же символічній дорозі.

«... І я думав, що мені треба *йти* далі, і кудись я маю *прийти*, де тече *чиста ріка живої води*, ясної, мов кришталь, як про це пишеться

в Об'явленні святого Івана Богослова, що випливає з престолу Бога і Агнця. І по цей бік, і по той бік ріки – дерево життя, що родить два-надцять разів плоди, кожного місяця, приносячи плід свій. А листя дерев – на оздоровлення народів.

І жодного прокляття більше не буде, і не буде потреби в світлі світильника, ані в світлі сонця, бо освітить усіх нас Господь Бог – ось він, початок вічного царства. І тоді нарешті зникне почуття нереальності світу, і я переконаюся, що все, що є навколо мене, мусить бути, тож є світ, і я, всі ми потрібні собі і світові» (21, 25).

У синтаксичній фігурі підрядного речення предикат, виражений неозначеною формою дієслова *йти*, у поєднанні з присудковим словом *треба* актуалізується, несе на собі значне смислове навантаження і може виступати заміником словосполучення «пошук дороги до Бога». Пошук має завершитися досягненням мети, тому наступне речення складної синтаксичної конструкції, приєднане сполучником *і*, вказує на необхідність завершення руху по цій дорозі, що передається предикатом, вираженим дієсловом доконаного виду *прийти*, підсиленням модальним дієсловом *маю*. Неозначено просторовий прислівник *кудись* семантизується в контексті і втілює в собі мету завершення руху по дорозі-пошуку. Синсемантична лексема *кудись* наповнюється змістом, який розгортає наступне підрядне речення, яке знімає неозначеність просторового прислівника за допомогою підрядного сполучника *де*, визначає конкретний об'єкт «чиста ріка живої води». Епітети *чиста* і *ясна* мають також позитивну оцінну конотацію.

Нашадок Турчиновських – Киріак Сатановський – теж «блудний син» серед «лісу людей». Уже в іншому часовому вимірі він теж шукає доріг. Але його дороги дрібніші, вони темні, як і його душа. Не випадково супроводять героя на дорозі *темінь, ніч, негода*. Номінації цих явищ природи контрастують з уже згадуваним *сонячним ранком*, який так гармонував з душею мандрівного предка. Киріак же не йде по дорозі, а *плазує*, «навпомацки обнишпорюючи її», не в пошуках істини чи гармонії буття, тому й винагородою на ній буває «... щось таке, як зв'язані у вузлику дрібні гроші». На цій дорозі не тільки відсутнє світло й присутня темрява, але й рух по ній означають дієслова просторічного зниженого стилю (*плазуємо, обнишпорюючи, простуємо рачки*) (7, 329-330). Використання саме такої лексики дає можливість авторові показати зовсім іншу, непривабливу картину дороги, яка дисонує з попередньою. Це барокове поєднання високого й низького, світла й темряви, умовний поділ світу на дві площини. У такому використанні мовних засобів, які виражають зміст твору, визначальна

роль належить словам, у яких «... у межах певного твору відбувається семантичне зміщення, тобто утворюється нове образне значення..., у семантичному зміщенні знаходить вираження новизна авторського ставлення до зображуваного явища об'єктивної дійсності, ... знаходить вираження індивідуальне розуміння і оцінка явища об'єктивної дійсності, відтвореної письменником» [72, 21-22].

Слово-символ «дорога» є домінантою роману-триптиху «Три листки за вікном», концептуально наповненим епіцентром пошуків мандрівних героїв трьох епох. Валерій Шевчук – ідеаліст, він намагається підносити людину з буднів життя до сфер високих переживань. Тому перші слова – це звертання до позачасового співбесідника-читача, з яким єднає оповідача не епоха, а вічне й духовне, це «лист у вічність»: «Але мова сьогодні до того, кого захопив неспокій і хто шукає свого саду не у речах матеріальних, а в іншому, чого прагне душа. Такі на цій землі волею божою теж навіщось творяться і їхнє покликання – жити і *дороги, наче їжу, через себе пропускати*» (5, 17). *Дорога* – це «їжа» для підтримання життя людини духовної, для якої життя – це пізнання. Сповідуючи Г. Сковороду, В. Шевчук вірить в існування «невидимої небесної людини, незалежно від її видимої, тілесної». Ця «небесна» людина не просто йде по життєвій дорозі, а хоче пізнати таємницю роздоріж і на *середохресті* знайти єдиний шлях, що виведе на «небесну» дорогу, і приведе в той дивний сад, де «чекає з розкритими обіймами рідний отець» (5, 50).

«Роздоріжжя лякають нас, бо можуть погнати на манівці, але без середохресті ми збожеволіли б», – стверджує письменник [5, 77].

Актуалізуючи діалектну номінацію «**середохрестя**» як роздоріжжя, автор використовує її для контекстуального «прирошення смислу». *Середохрестя* – це вибір. Саме ця назва у філософських роздумах героя-мандрівника увиразнює поняття вибору життєвого шляху і відповідальності за цей вибір, який нестиме, як хрест. Але дорога може бути не лише вибором, а й відсутністю його. Тоді вона стає долею.

«– Не знаю ваших звичаїв, – сказав песик, – але цю жінку я обминув би десятою дорогою.

– Тут одна тільки дорога, – відповів Іван» (12, 386).

Від конкретної назви – д фразеологізму – від нього – до узагальненого символічного значення невідворотності того, що має статися на цій *дорозі*, бо іншого шляху й *вибору* в героя немає. Обмежувальна частка *тільки* й числівник-означення *одна* наголошують на відсутності такого вибору.

Слово *середохрестя* у парадигмі образу дороги є мікрообразом, наповненим авторською модальністю. Кожен у своєму житті, може, й не раз стоїть на середохресті і неодмінно має зробити вибір, до того ж правильний, інакше доведеться блукати *манівцями*.

«Ну що ти шукаєш у цьому світі, бідний блукачу? – запитував я сам себе. – Що непокоїть тебе і що кличе? Що сподіваєшся знайти, адже й шляхи можуть бути манівцями, принаймні три з них?» (5, 77). Слово *блукач* перебуває в асоціативному полі лексеми «дорога» і є антропоцентричним елементом зображення художньої дійсності.

Манівці – теж дорога, але кружна і протиставляється ця назва прямій, єдино правильній дорозі. Лексеми «середохрестя», «манівці» із спільною семантикою емоційно та експресивно наповнені. Активізує думку читача авторське пряме зауваження «без середохресть ми збожеволіли б», спонукає до роздумів про існування вибору-свободи, про неможливість «єдино правильної», прямої дороги для всіх.

У преамбулі до історичної повісті В. Шевчука «Розсічене коло» слово **дорога** знову стає епіцентром роздумів про вищу мудрість, закладену в наданій людині свободі пошуку істини, *вибору своєї дороги*.

«Господь, даючи людині волю до діяння, не покинув її напропаше, а мудро, звіддала, без насилля кермує людиною, даючи їй змогу помилятися, відкривати, винаходити, однак *іде людина*, коли вона *добродійна, дорогою* ним, *Богом, простеленою*. Більше того, *дорога ота* – і є *сам Господь*» (34, 12).

«Є два *шляхи*, – сказав я, – *вузький і широкий*. Вузький веде до *добра*, а широкий – до *зла*. Шлях вузький – безславний і супротивний тобі, а шлях широкий – повний оманок і щастя» (16, 327).

Завершуються роздуми висновком-формулою: *дорога – сам Господь*.

Такий висновок містить у собі компресію семантики, звучить афористично.

Людина бере на себе відповідальність за свій вибір, і тому «воля до діяння» є не вседозволеністю, а лише випробуванням або, як говорить автор, «спитуванням».

«Через це *дорога* мала стати мені шляхом до *спитування*» (30, 25).

В усіх шуканнях і помилках лише *добродійна* людина може вийти на *дорогу, простелену Богом*. Отже, *Божя дорога, ота* «небесна дорога» «духовної людини» є дорогою добротворення, бо *Господь є любов і добро*.

Епітет *добродійна* (людина) стає ключем формули-афоризму: *дорога – см Господь*.

Такого ж афористичного звучання набувають роздуми Іллі Турчиновського про *дорогу – пошук людиною спорідненої душі* серед інших людей.

«Я переконався, дорогий читальнику, що *ворога до ворога* веде *пряма дорога*, а *приятеля до приятеля – довга й заплутана*» (5, 85).

Автор змінює семантику кваліфікативних означень *пряма, довга й заплутана* (дорога), надає їм свіжого звучання за рахунок заміни плюсів на мінуси й навпаки. Означення *довга й заплутана* (дорога до приятеля) активізують мислення читача на пошуки логічних аргументів до виправдання цієї позитивної означеності на глибинному рівні нестандартного мислення. Справді: істина ніколи не лежить на поверхні. У такому контексті слово *дорога* є концептуально значиме, відображає світовідчуття письменника, його розуміння людини як складної істоти, якій треба докласти багато душевного труду на важкій дорозі духовного самоудосконалення і пошуків гармонії спілкування з іншими людьми. Таке ж концептуальне значення має слово-символ *дорога* в іншому контексті і є вузловим поняттям сюжетно-тематичного викладу, виконує текстотворчу функцію. Відбувається «прирошення» додаткового значення до попереднього (дорога до себе, до людей – самопізнання, пізнання світу), конкретизація попереднього значення.

Дорога до себе – це генетична пам'ять, співвіднесення себе зі своїми батьками й віддаленими в часі предками, тими, хто перейшов у пам'ять.

Для розумної дівчинки Мирослави, яка виросла без батька, *дорога до могил предків у поминальний день*, стає одкровенням, що це й є *дорога до батька*.

«І Мирославі раптом здалося, що це, може, й не так важливо, до кого саме вони йдуть: до діда, баби, прадіда, батька чи матері - вони йдуть в одному напрямку, і все це та ж таки *дорога до батька*. Всі вони зрештою йдуть у *нема*, бо часом не так живий образ, видимий образ тієї чи іншої людини живе в уяві тих, котрі йдуть, у їхньому серці та душі, а *оте нема* і є найбільша з великих таємниць світу...» (25, 201).

Дорога до батька, *дорога в нема* – це необхідне людині усвідомлення й відчуття безперервної єдності поколінь. Використання автором синсемантичного слова «нема» (просторовий прислівник) несе додаткову емоційно-оцінну, експресивну інформацію. *Оте нема*

об'єднує всіх на *дорозі в одному напрямку*, об'єднує покоління, зв'язує їх у нерозривний ланцюжок.

Для маленької дівчинки, яка втратила маму, найкраща у світі *дорога* – це *стежка*, що веде до *Мами*.

«... А по *стежці* дибуляла маленька дівчинка років на сім, а може, й менше. Тулила ота дівчинка до грудей ляльку без одного ока і без однієї руки, щось шепотіла й говорила до неї, і лялька щось тоне-нько їй відповідала. А *стежка* вела її все далі, адже бувають у цьому світі такі *стежки*, яким немає кінця, зате не *піти по них теж годі*» (20, 182).

«Не зникай, мамо... Знаю, що, прокинувшись, я знову вигляда-тиму *стежку до тебе* і знову буду тебе *шукати*...» (20, 182).

Стежка, якій немає кінця, *стежка до тебе* – це дорога надії, сподівання дитини на зустріч з найріднішою людиною, дорога дитячої пам'яті, найбільша з великих таємниць світу. Прекрасною світлою тугою наповнені ці рядки твору, вони є світлим мінорним акордом кінцівки дитячого твору «Панна квітів».

«Ось чому правила прочитання твору – це не правила, продиктовані літерою, а правила, продиктовані алюзією...» [4, 352].

У фольклорно-фантастичному оповіданні під назвою «Дорога» із циклу «Голос трави» *дорога* стає ворожою астрономів, бо він не вміє орієнтуватися на землі.

«Але сьогодні, позбувшись улюблених приладь та книг, він здався собі комашкою, котра повзе і ніяк не може переповзти залятої відстані. «А може, ця *дорога* й не веде нікуди, – гадкував астроном. – Я добре орієнтуюсь у небі, але погано на землі» (12, 241). Тому *дорога* для нього – *заклята відстань*, він не може подолати цю *кляту дорогу*, бо без зірок не може визначити напрямку свого руху. Астрономів здалося, що блукає він уже роки, хоча минула лише ніч.

«Десь під ранок вийшов на горб і побачив, що внизу розляглося поселення. Перед ним лежало те саме містечко, від якого він тікав цілу ніч...» (12, 241).

Дорога без напрямку виявилася замкненим колом.

Емоційно-оцінні означення *клята* (дорога), *заклята* (відстань), які супроводжують у даному контексті слово «дорога», надають йому нового індивідуально-художнього значення.

Про емоційне значення слів Р. Будагов писав: «Контекст може лише уточнити ці значення... Добре відомо, що полісемія широко спирається на різні переносні осмислення слова, у тому числі й на

його емоційне значення. Емоційні ресурси мови так само суттєві і об'єктивні, як і її логічні (понятійні) ресурси» [10, 123].

Значні емоційні ресурси мають в собі колірні епітети до слова *дорога*.

Дорога В. Шевчука має не лише символічну множинність значень, але й символічне забарвлення з емоційно-оцінним навантаженням колірних означень. Отже, кольорова гама несе в собі багаті можливості «емоційно-психологічної компресії художньої семантики» [142, 79].

Вчені й митці стверджують, що колір здатний викликати певний душевний стан. В основі світовідчуття героїв Валерія Шевчука лежить «... сприйняття світу і змін душевних, емоційних та інтелектуальних станів через колір, споглядання рухливих зорових образів, що оточують людину» [8, 141].

У народнопоетичній традиції надзвичайно насиченою є символіка білого кольору на позначення чистоти, незаплямованості, світлого смутку. Так, стежка, якою маленька дівчинка «дибуляла» на зустріч з Мамою, білого кольору – *біла стежка*, або *срібна, лискуча*. Срібний колір також є символом чистоти у народнопоетичній та християнській символіці. Білий, срібний та золотий кольори символізують непричетність до зла. Герой оповідання «Чорна кума» Іван йде *срібною дорогою* шукати для народженого в любові сина хрещену матір.

«І лягла перед ним зовсім *срібна дорога*, наче й справді *річка* текла, – окрім зір, засвітив на небі ще й місяць. Вони пішли по тій дорозі, наче в човні попливли» (12, 385).

Протиставлення кольороназв теж набуває символічного звучання (*білий – чорний; сірий – блакитний, синій, голубий*). Ці кольороназви стають ключовими словами у творах митця. Колірний епітет *білий* у перифрастичному сполученні *білий сувій* на позначення дороги символізує чистоту її, незаплямованість житейським брудом, є втіленням прагнення героя вирватися з сірих буднів недосконалості людського життя. Індивідуально-авторська вторинна номінація, створена за принципом подібності, викликає зоровий образ і набуває метафоричного змісту. Долати життєву дорогу – це розгортати *білий сувій*, і завжди кожен це буде робити вперше, і у кожного завжди буде свій, ніким до того ще не розгорнутий *сувій*. Цей же епітет зустрічаємо і в інших поєднаннях, а саме: *білий клепоть дороги, біле полотно дороги*. Визначальною ознакою цих словесних образів є білий колір.

Крім *білих доріг*, є у творах В.Шевчука *порожні чорні стежки*, по яких скачуть «почварні, бридкі істоти – жаби» і наводять юного героя-філософа Віталія Волошинського на сумні роздуми. *Чорна стежка* – це плутана стежка, пошук сенсу буття, душевної рівноваги в муках невизначеності.

Н.М. Сологуб стверджує: «Такі значення несуть у собі відблиски ідейно-художнього спрямування твору, особливостей світобачення письменника. Витлумачити буквально такі значення «прирошення смислу» непросто» [133, 68]. Говорячи про барокові мотиви творів В. Шевчука, Р. Мовчан зазначає, що «кольорова гама... не тільки створює відповідний фон, а й передає внутрішнє напруження, тривожні чи зрідка радісні, піднесені почуття героя» [92, 7-8].

Наскрізним символічним образом І частини роману-балади «Дім на горі» є образ **синьої дороги**. Сума значень окремо взятих слів «синя» і «дорога» не є тотожною значенню, яке виникає від їх поєднання у словосполученні. Отже, образна семантика слова «дорога» не вичерпується описаною нами у попередньому викладі. Символ *дороги* набуває нового звучання в поєднанні з означенням *синя*.

Такі утворення Б. Ларін називає «семантичними обертонами».

«Я намагаюсь виявити семантичні обертони, тобто ті смислові елементи, котрі нами сприймаються, але не мають своїх знаків мови, а утворюються із взаємодії сукупності слів ... у мові сполучення слів дає смисл більший, ніж проста сума «значень» окремих слів. Утворюються комбінаторні природження» [72, 36]. Таке сполучення слів створює новий художній образ, що не збігається з реальністю, але таке «ослаблення реального і нормально-концептуального значення слова і забуття дійсності» є, на думку Б. Ларіна, ознакою художньої мови.

Синій колір належить до хроматичних кольорів сонячного спектру. Етимологи дотримуються думки, що слово «синій» походить від давньоіндійського – *si* – із значенням «яскравий, блискучий» і належить до загальнослов'янської лексики. У своїй праці «З історії назв кольорів в українській мові XIV – XVIII ст.» М. Чикало пише: «... «синий» означав також «темний, чорний», що асоціювалося із злими силами, можливо, з дияволом. За свідченням П. Марковича, у народному побуті ця назва кольору мала символічне значення – у повірях пекельний вогонь має синій колір.

Символіка синього кольору тут має значення поганого вогню, чогось страшного» [159, 193].

В усній народній творчості назва кольору «синій», належить до дуже популярних. У давніх українських писемних пам'ятках цей колір вживався із значенням «святковий, багатий».

Синій колір також символізує холод, неспокій, тривогу.

У Валерія Шевчука цей колір набуває зовсім іншого символічного звучання. Словник епітетів української мови за ред. С.П. Бирик, С.Я. Єрмоленко, Л.О. Пустовіт фіксує епітет «синя» до слова «дорога» як оригінальний і відносить до семантичної групи психологічного сприйняття [125, 112-113]. Використання саме цього кольору в поєднанні з символом дороги не порушує, а органічно доповнює естетичну картину світу, представлену автором у слові.

Синя дорога – це уособлення мрії про щастя, прагнення людини до гармонії, життя, позначеного високою духовністю. *Синя дорога* піднімається над сірою буденністю, екзистенційною приземленістю, вона символізує романтичні устремління отієї «небесної людини». Таких «небесних людей» мають у собі земні герої повісті «Дім на горі», тому й опиняється кожен з них на цій *синій дорозі*, бо й дім їх незвичайний. Для літньої жінки Марії – героїні цього твору – *синя дорога* постає у візіях як спогад про минуле життя – небуденне життя з незвичайним чоловіком. Ця дорога не втратила синього кольору, вона не стала сірою, бо ідеал не загублено. Вона «... спостерігала з глибини старості оті всі тіні на *синій дорозі* й думала, що коли б жили вони з Іваном «як всі люди», з'їв би поступово будень їхню любов і взаємну прив'язаність» (11, 126).

Мистецькі принципи експресіонізму та імпресіонізму, якими позначені твори Валерія Шевчука, вимагають посиленої уваги до відображення свідомості людини, її внутрішніх переживань. «Для того, щоб знайти внутрішнє, треба відректися від зовнішнього. Треба замкнути тілесне око, але відкрити духове». Синю дорогу можна побачити лише «духовим оком», «оком голубиці» [158, 15].

«Лежала сама в порожньому домі, місяць зазирає у горішню шибку, обливаючи холодним світлом півстіни, і оті півстіни раптом прочинилися перед її зором, розхилилася неозора долина, і Марія знову опинилася на синій дорозі. Іван ішов по ній...» (11, 122).

Тільки з присутністю на ній чоловіка життєва дорога для Марії набуває символічного *синього* кольору. Життя з Іваном – це *синя дорога*.

Письменник словом оформлює внутрішній стан людської душі, переборює зовнішність і проникає у її появу. Те, що переживає герої-

ня у спогадах, – важливіше за життя зовнішнє. Її спогади – це реальність, стан душі.

«Марія часом любить, впоравшись із обідом, вийти в сад сісти на ту ж садову лавочку і пуститися у такі солодкі й далекі мандри. Вона незмінно бачить при цьому перед собою *нешироку синю дорогу* і мимохіть ступає, щоб трохи там проходитися» (11, 115).

Означення *солодкі й далекі* до слова *мандри*, які прямо пов'язані з образом-символом *синьої дороги*, підсилюють експресивне звучання образу. *Синя* дорога – *неширока*, бо це особисте щастя двох людей, які зуміли зберегти і пронести через усе життя свою любов по *синій дорозі*. Любляча дружина *достосовує* свою ходу до чоловікової, щоб досягти гармонії, йти «плече в плече» з чоловіком, «тримаючись за руки» (11, 115). Тому й має це подружжя вже літніх людей «на серцях непорочний мир». Таке долання *синьої дороги* і є справжня земля, але позначена високим злетом любові.

Слова і словосполучення, які вказують на спосіб дії (руху по дорозі), що перебувають в асоціативному полі, теж набувають переносного значення, що завершує малюнок символічного образу *синьої дороги*.

Постать чоловіка на цій дорозі залишається незмінною, без нього для Марії ця дорога взагалі не існує, не мислиться, і тільки колір волосся чоловіка «спершу чорнявого, а тоді зовсім сивого» нагадує про плин часу, про кінечність земного буття, але не духовного, до категорій якого належить і така любов.

Вельми показово, що II розділ повісті-преамбули «Дім на горі» має назву «Синя дорога».

Словосполучення *синя дорога*, яке неодноразово повторюється протягом всього тексту повісті у видозміні індивідуально-художнього значення, стає узагальнюючим концептуальним знаком, гіперсемантизується. Для Миколи й Олександри Ващуків *синя дорога*, на яку вони вийшли одного разу удвох, стала дорогою родинного щастя тихої погідної любові, з якої народилося п'ятеро дітей.

«Серед неба світив місяць, і був він у ту ніч такий яскравий, що *дорога*, по якій вони йшли, *засвітилася синім вогнем*. Микола обережно взяв її під руку, і вона довірливо подалася до нього: мали пройти по тій дорозі десять років. Через рік до них прилучиться на їхньому шляху ще один супутник, і наприкінці десятого року стане їх сім'єю.» (11, 75)

Цікава тут авторська перифрастична знахідка (*діти – супутники батьків на життєвій дорозі*).

Коли ж німецький кулемет на полі бою «перерізвав його, наче дерево», Микола побачив себе на «незнайомій синій дорозі», бо вела вона туди, звідки вороття немає. Означення *незнайома* до вже функціонуючого образу *синьої дороги* в даному контексті несе в собі цілий згусток інформаційного, емоційного та експресивного заряду (повідомлення про смерть, біль втрати життя, спогад про найрідніших). Відповідно до жанру твору (роман-балада) автор малює сюрреалістичну картину прощання загиблого героя зі своєю родиною. «Синя дорога» простелиться Миколі, щоб він востаннє побачив свою дружину і дітей, нею ж він навіки відійде від них.

«Пізніше він пройде по *цій дорозі* ще раз. Єдиний раз, коли йому буде треба підійти до вікна своєї колишньої домівки й зазірнути туди, щоб побачити зворушливу трапезу своєї родини. Не перешкодить їм, а тихо відійде. Тоді Микола подарує своїй родині й цьому живому світові листя, траву й перламутрові калюжі. Повільно рушить він по *синій дорозі* (11, 76).

Синсемантичне слово-означення *ця* виступає в контексті абсолютним синонімом *синьої* (дороги).

Саме *синя дорога* є останньою дорогою прощання. Щемливою тугою і світлою шляхетністю наповнена ця картина, ключовим образом якої є *синя дорога*. Відбувається почуттєво-експресивне прирощення семантики словосполучення.

«Загуслі шматки часу лежали обіч його синьої дороги...» (11, 55).

Вдало віднайдена автором метафора на позначення часу (*шматки часу*), який навіки зупинився для Миколи, набуває значної експресивності. Хід часу не існує поза людиною, він зупиняється для неї разом із зупинкою її серця. Тому час *мертво* лежить загуслими шматками. Темпоральність зображуваних подій стає антропоцентричною.

Не втрачаючи загальнономовного значення, слова-символи набувають додаткових значень.

Синя дорога із об'єкта перетворюється в суб'єкт, персоніфікується, набуває рис істоти (покликала його могутнім голосом). До основного забарвлення (*синього*) додається лише відтінок, точніше, дорога висвітлюється *тремким ранішнім світлом* і стає для юнака *ясно-синьою* (11, 152).

«Хлопець не жалкував за тими непрочитаними книжками – знав, що рецепта на свій пошук там не відчитає. Відгадає його лише на *цій ясно-синій дорозі*, що стелиться перед ним» (11, 152).

Хлопець, який почав усвідомлювати себе у світі, прагне пізнати цей світ, йому замало книжних істин, і він вирушає сонячного ранку по *ясно-синій дорозі*, кликаний жадобою пізнання. Символіка світла, що породжує все живе і творче, символ ранку – початку дня і життя – супроводжують образ *дороги – пізнання*. Вони теж несуть велике смислове навантаження і мають експресивну силу, естетично вагомі. Тут можна навіть говорити про зримо представлений у слові комплексний нерозкладний наскрізний образ-символ *освітленого сонячним ранком початку дороги пізнання*. Цей образ створює ауру урочистості, піднесеності і відчуття легкості у читача, який мимохіть стає співтворцем письменника. Психологічний чинник, який супроводжує дискурс художнього тексту, і виконує емоційно-оцінну функцію, має ілокутивну силу. Але автор не просто переносить образ із твору в твір, а розширює його, доповнюючи новими реаліями, які теж набувають символічного звучання, активізуючи асоціативне мислення й уяву читача *ясно-синя дорога* кладеться «мостом з їхньої гори на протилежну», далі – до лісу (11, 152). Отже, ця дорога є мостом з гори, де живе Хлопець у рідному домі (гора – вершина життя, родинного затишку), до гори – вершини піднесення людського духу в прагненні до істини, яка кличе в мандри. Цих двох вершин завжди бажає досягти людина (єдність протилежностей). Далі дорога веде до лісу – у незаний, але такий звабний світ людей, «ліс людей», де можна заблукати, де чатують небезпеки. Хлопець, народжений від Сірого Птаха, що спустився з небес, тому його мрія позначена духовною високістю, йому потрібен цей *міст – синя дорога*. Лексеми «дорога» і «міст» в авторському вживанні наповнюються контекстуальною семантикою.

Дорога для героїв-мандрівників Шевчукових творів – жива істота, цей образ антропоморфізується: («тіло дороги ледь помітно підштовхує ступні», «відкочується вона за спину і напливає на моє лице») (21, 40).

«Бачилася мені дорога живим створінням, ласкавим та ніжним» (5, 97), «тільки клопоть дороги був для нього світлий і живий» (6, 227), «я знову опинився у владі доріг» (5, 61), «... вмирала за ним перейдена дорога» (12, 337).

У лексико-семантичному полі лексеми *дорога* знаходиться слово *мандрівка* зі спільною семою руху, переміщення у просторі. Слово *мандрівка*, як і *дорога*, набуває переносного значення, так само як і *дорога* – дім складає антонімічну пару *мандрівка – затишок* (домашній).

«... бо й життя вдома – теж мандрівка. Мандрівка в сімейний затишок, спокій, злагоду, господарчі клопоти, в життя, одне слово, буденне. Це так завжди: мандрованого вабить затишок, а осідлого – дорога.» (Єдність протиріч – основа життя) (5, 81).

Вживання лексеми **річка** у Шевчукових творах теж має традиційну філософську позначеність. *Річка* неодмінно пов'язується з *дорогою*, але не на рівні реалій, а в системі символічних образів естетичного надсвіту, розрахованих на інтелігібельне освоєння. Тому *ріка* – *дорога* часто має *срібне* або *синє* забарвлення.

«Будь-яке явище дійсності, потрапляючи в сферу мистецтва перестає бути лише знаком дійсності, воно одночасно стає знаком внутрішнього світу художника» [131, 24].

Про ослаблення в тексті денотативного значення слова і посилення можливостей естетичної реалізації його Б. Ларін писав:

«Ми тому й цінуємо те, що відкривається в мистецтві інше буття, дійсне. Але не «це». Забуття цього постійного значення слів – перший естетичний момент художньої мови» [72, 44-45].

Слова-символи у творах Валерія Шевчука набувають тих значень, які дають можливість авторові явити читачеві свою мовно-естетичну картину світу і залучити читача до співтворчості в момент сприйняття.

Тому номінації реалій об'єктивної дійсності, конкретизовані у світосприйманні людини, в авторському переосмисленні набувають символічного абстрактного звучання, розширюючи свій семантичний обсяг.

Л. Тарнашинська у своїй статті «Парадигми нової реальності Валерія Шевчука», розмірковуючи про універсальну картину світу, що постає із творів барокової літератури, зазначає: «... небо тут уособлює поривання людини, певного типу Шевчукового героя до високого, духовного, – як намагання вирватися з лабет екзистенційної сірості та убогості, втекти з порожнечі самотності в естетичний надсвіт, а земля – ту саму екзистенційну приземленість, замкнутість людини на потребах власного «я», більш того – тваринних інстинктах, нерідко породжених порухом зненависті. Цей дуалізм урівноважений авторською системою пошуку сенсу життя й покликання людини – вже на рівні «неба» й «землі» або, радше, «раю» та «пекла» в душі самої людини – витворює цілісність, що й визначає філософську поліфонію кожного Шевчукового твору» [146, 46-51].

Особливе місце серед назв реалій, що моделюють цілісну мовну картину світу належить лексемі «**сонце**». Валерія Шевчука, як і Ми-

хайла Коцюбинського, можна назвати «сонцепоклонником», бо сама назва *сонце* з прямим значенням енергетичного і світлоносного джерела з конкретного поняття переводиться в абстрактне поняття із значенням світлоносності. Але то вже світло із системи світоглядних категорій у протиставленні світла й темряви, у нескінченному змаганні цих сил. Образ *Сонця* є також наскрізним символічним образом у творчості Валерія Шевчука. Сонце пробуджує творчу енергію, воно робить людину щасливою і окриленою, йому, на думку автора, «варто й потрібно скласти славослів'я» (5, 97-98).

Зазначимо, що цей образ персоніфікується, набуває людських рис, а відтак стає дійовою особою оповіді. Коли письменник говорить про сонце, оповідь його набуває урочистої, піднесеної тональності: «Довкола було стільки мирного хвилювання, яскравого *сонця*, життя й буяння, що я підтягуючи співакам, не міг одвести від тієї краси погляду. Відходили, забувалися попередні лиха й пригоди... Був я очищений і вільний, як пташка» (5, 97-98).

Метафоричні словосполучення з опорним словом *сонце* стають виявом словесно-художньої естетизації письменником картини світу. Дієслівні предикативні та атрибутивно-іменні метафоричні конструкції створюють персоніфікацію, утверджують авторське світосприйняття. Словесна одиниця «сонце» входить до тематичної групи лексики, що включається в сферу образного переосмислення і є індивідуалізуючим чинником світорозуміння письменника Валерія Шевчука.

1. «*Сонце сиділо* вже в недалекому клені і наче *розчісувало* гілляччям своє золоте волосся» (11, 24).

2. «*Дивилося* на нього *жовте*, наче *хворе, сонце*» (13, 451).

3. «Вони дивились, як сходить над пожариськами *жовте, хворе сонце* й освітлює юрби завойовників, що вкрили їхню землю, як сарана» (13, 452).

4. «Бо він побачив сонце раптом так, як не бачив ніколи. Це було велике, неймовірно *сумне, людське обличчя*. Воно *плакало* зовсім так, як плаче за вмерлим сином мати...» (13, 453).

5. «*Сонце* вже *лягло* на обрій і *дивилося* на мене сумно й поблажливо, ніби *знало* щось таке, про що нівік не здогадаюся» (5, 106).

Дієслова на позначення дій, властивих людині (*сиділо, розчісувало, дивилося, плакало, лягло*) у сполученні з суб'єктом (*сонце*) «оживлюють» цей суб'єкт. Ампліфіковані означення *велике, неймовірно сумне, людське* до перифразу *обличчя* – *сонце* підсилюють таке зображення. Означення ж *жовте, хворе* сприймаються контекстуаль-

но однорідними і є емоційно забарвленими, психологічно навантаженими, вони передають настрій героїв.

Сонячне світло перемагає в боротьбі з темрявою, у боротьбі між добром і злом у душі людини, між «земною» і «небесною» суттю людини.

1 «– Світ розподілено надвоє: з одного боку – *світле*, а з другого – *темне*. Ті, що на *світлій* стороні, бачать супротивне собі *темним*. Для тих, хто на темному боці, – темрява у світлому.» (5, 72)

2 «– Світ розподілено на *добро* і *зло*, – сказав я. – Це той-таки розподіл на *чорне* і *біле*» (5, 73).

«– Цілий світ на сльозах стоїть, ... – всміхнулася до Івана кума. Хто хоче *добра* собі надбати, той має чинити *зло*. Хто ж хоче від зла утекти, той убожіє...» (12, 398).

Добро і *зло* – поняття антиномічні, тому результатом злочинності (чинити зло) ніяк не може бути добро, ці поняття взаємно виключають одне одного. Автор вдало використовує двозначність слова «добро» для створення імпліцитного змісту алогізму художньої фігури, що активізує мислення читача.

У даному контексті слово «добро» вживається із значенням «майно» (значення, що перебуває на периферії). Це значення уточнюється словом *убожіє* (спільна сема «майно втрачати»). У такому значенні слово «добро» не протиставляється слову «зло». «Добро» – майно – це світ речей, категорія антидуховна, тому дорівнює поняттю «зло», «темрява».

Категорії добра і зла теж є сутнісними, концептуальними поняттями. За ними стоять дії, тому й зустрічаємо в тексті таке авторське новоутворення, як *незлодійність*. Наскрізним сюжетом усіх його творів став герць між добром і злом. Це змагання відбувається не лише у зовнішньому світі «лісі людей», але й у душі самої людини. Не можна не погодитися з думкою К.-Г. Юнга про те, що кожна людина з самого початку свого існування перебуває в боротьбі з власною душею та її демонізмом. Людина несе в собі два начала – світле й темне, тому в Шевчука ми не зустрінемо абсолютно позитивних чи абсолютно негативних персонажів, автор стверджує думку про відносність і взаємопроникнення добра і зла. Адже даремно застерігає біблійська мудрість: добрими намірами вистелена дорога до пекла. Один з героїв повісті «Дзигар одвічний» бореться з темрявою своєї душі, «відчув, що в ньому щось прокидається, *прочищається* і *розвидається*, щось його бентежить і зворушує. Хотілося бути *добрим* і

благим. Але зараз уже собі до кінця не вірив. Знав, що в ньому нуртує не лише *світло*, але й *тьма*» (18, 62).

Світло – темрява, добро – зло, чорне – біле є номінаціями понять, які протиставляються у світоглядній системі і є визначальними.

Все, що позначене світлом, має позитивну оцінку, темрявою – негативну.

1. «Адже я знаю й інше: тільки тоді відчуваєш *справжнє щастя*, коли воно, хоч і недовговічне, *освятиме* своїм *світлом* суцций день» (5, 74).

2. «На серці в неї *світлів вогник*, ... і цей вогник було запалено зовсім недавно. Іван тоді *торкнувся її серця* і *засвітив* його, оце від того й *дитина* в них *знайшлася*» (12, 384).

3. «... *ковтнув* того *світла* ... вже знав, що вийшовши надвір, не побачить більше туману, а буде на небі *чисто й зоряно...*» (12, 384).

4. «... цього стало б, щоб жінка біля яскравої-білої стіни *розсвітила засмучене обличчя*» (12, 396).

5. «... дружина його годувала дитину – хлопчик зачудувався на величезне *біле персо*, котре *світилось* у хаті, наче *срібне*» (12, 391).

Символіка *світла* багатозначна, але односпрямована: *день, осяяний світлом – щастя*; *світлий вогник на серці – любов, від якої народжуються діти*; *ковток світла – надія в безвиході*; «*біле персо*» *матері, що годувала дитину, «котре світилось у хаті, наче срібне»* – явна аллюзія на *Богородицю, де світло перетворюється у німб свято-сті*.

«Парадигма людської душі» – найблагодатніше поле для художніх досліджень людської психології, знавцем якої є Валерій Шевчук. Серед традиційних елементів світобудови сонце є тим елементом, який використовується автором для створення універсальної картини світу. На сторінках його творів «... розлита в просторі художньої мікрогалактики потужна «сонячна енергія» та космізм світовідчуття людини спостережливої, якою і є герой Шевчука – все це й витворює вселенський безмір космосу, перед лицем якого цей герой екзистенційно відчуває свою малість і гостро переймається трагічним усвідомленням власної беззахисності» [146, 50].

Тому часто герої Шевчукових творів, що намагаються усвідомити себе в цьому безмірі, визначити своє місце у світобудові, відчувають себе **травою, деревом, листком, гіллячкою**. Створюється художній образ (людина – рослина), в якому зближуються семантично далекі поняття, які в нормативній літературній мові не зближуються, хоча фольклорна образність часто послуговується такими паралелями

(парубок – дуб, дівчина – калина, знедолені люди – як горох при дорозі, жінка – тополя, діти – квіти та ін.). Це свідчить про те, що письменник моделює індивідуальну картину світу, послуговуючись зразками національного образного мислення, створюючи індивідуальні художні словесні образи.

Так, відштовхуючись від твердження Паскаля: людина – *мисляча очеретина*, В. Шевчук розвиває цю думку словесними засобами на художньому рівні від ствердження – до заперечення, де чітко вимальовується авторська світоглядна позиція.

Герой повісті «Початок жаху» Михайло, що шукає сенсу буття і гармонії у світі, мовить: «*Всі ми очерет. Мислячий*. Він і справді «... перетворювався у таку собі блукаючу тінь, *мислячий очерет*, якому стукає в груди осінь і з якого починають висякати живі соки, лишаючи висохле стебло...» (21, 28). Героїня твору «Дім на горі» Галя теж відчуває себе стеблиною «була вона наче витка *стеблина*, що її гне і ламає вітер та злива (11, 88). Навіть відьма в однойменному оповіданні «відчувалася, мов *стеблина на вітрі*, що один подув, ще удар – і вона *зламається* навіки» (12, 273). Свого малого сина старий батько з гіркотою і любов'ю називає *бур'янем*.

«... Діденко подумав, що розмови з Малим не вийшло. Народився надто пізно, в сорок дев'ять років, і тепер ріс, як *бур'янець*» (18, 23).

Про філософа-козопаса Івана Шевчука автор говорить, що той «жив, як *паращутик кульбаби*, несений вітром, його тягне, і він несесться; світ для нього – зело, залите сонцем, і він тільки бачить, що це зело й сонце» (11, 119). Сонячною рослиною, кульбабою, бачить любляча дружина Марія свого чоловіка Івана, бо він і справді має душу, наповнену сонячним світлом, гармонією. Дівчина ж Меланка, коли «ставала серед цієї ночі відьмою», давала волю своїй «чорній енергії», «належала цій темені», «дивний жах заколисає і запестив її душу, вона побачила, що її тіло – *суха гіллячка*, що її *руки – хмиз*, а *ноги – поламані пагони*» (12, 274). Негативна енергія – нежиттєдайна. Всі ці вторинні номінації тіла і його частин мають означення *суха, поламані*, які вказують на вмирання *рослини – людини*.

Коли швець з однойменного оповідання тягне березу, а жінка й діти допомагають, то йому здається, що *сім'я – це дерево*.

«І чудне було враження, таке чудне. Як *дерево*: вони – *стовбур*, а *діти – гіллячки*. Бо вони й були *деревом*, росли з одного *кореня*, а це гіллячка вже ген високо – такі білі, чисті, – і тягнуться в небо, а воно високе й синє. Це *моє дерево*, – думав гордо швець, тягнучи березу. –

Добре мати таке собі дерево» (12, 321). Тут створюється образ за принципом паралелізму. Цей образ життєствердний, бо дерево «має корінь», а його гіллячки «білі, чисті» і тягнуться у «високе й синє небо». Колірні епітети й згадка про небо сигналізують про присутність «духовного, небесного» начала в людині, особливо чистих дитячих душах. Отже, людина – рослина, але вона може тягнутися в небо.

Душевний стан родичів біля вмираючого отамана, їх сум і тривогу автор передає метафорою, побудованою на зближенні понять (люди – дерева). Тому дієслово *шелестіли* є найбільш вдалим для передачі тональності розмов біля тяжкохворого.

«Уздовж стіни сиділи, наче тіні, отаманові родичі, засумовані й виблідлі, а коли говорили, то *шелестіли*, наче дерева під вітром» (12, 396).

У парадигмі образу (*людина – рослина*), що є наскрізним у творчості Валерія Шевчука, відбувається «прирощення» контекстуальної семантики, у результаті якого цей образ переростає в узагальнений символічний образ *дерева життя*.

«– А що це за дерево? – запитав я.

– *Дерево життя*, – відповів отаман. – Хіба не пізнаєш?» (5, 60).

До семантичного поля «дерева життя» належать «кільця дерева» – покоління людства.

«Мій син і я – це було як *кільця дерева*: вужче і ширше. Він шукатиме свого, а я свого нашукував. Наші кола, можливо, й справді не поєднуються, але все-таки ми *одне дерево!*» (5, 100).

Тут варто сказати про назву історичного роману-триптиху «Три листки за вікном», де листки – це покоління людей на одному «дереві життя». Змінюються, облітаючи, листки – покоління на «дереві життя» за вікном історії. Коли ж порушується цей ритм, порушуються закони життя.

Нове природження художнього смислу образу «людина – листок» виникає в повісті «Початок жаху», де листок стає «відірваним» і перетворюється в тінь.

Пояснюючи назву повісті, письменник вкладає в уста героя слова-прозріння: «І я зрозумів, що грішу! Грішу тим, що *відірвався від дерева життя* і не є навіть *листом* із нього, ані *галузкою*, тільки ж тінню їхньої, *листка* і *галузки*, що я грішу відстороненістю від світу... не чинив я зла, але не чинив нікому й добра, нікому не приніс смутку, але нікому не дав радості, не спричинив нікому горя, але й щастя не приніс, тож своєю повною незлодійністю ніби протиставився світові, відтак і став поза ним» (21, 25).

Людина має відчувати свою єдність з світом, який оточує її, гармонійну поєднаність усього живого й неживого у світобудові. Отже, назви творів є актуалізаторами текстових концептів, виконують текстоорганізуючу функцію.

Так, людина – рослина, листок на дереві життя. Письменник-філософ Валерій Шевчук в антропоцентричній картині світу вивищує людину над живим рослинним світом, проголошує її безсмертною. І ці заперечення – роздуми (людина – рослина) вкладає в уста своїх героїв-мандрівників-самовидців. І тоді у формулі «людина – рослина, людина – трава» з'являється заперечна частка *не*, яка в даному контексті несе вагоме смислове навантаження. Ця синсемантична словесна одиниця має виразне емоційно-експресивне забарвлення.

1. «Думав про те, що попри нашу нехоть і навіть уразу, *людина* все-таки може бути у світі наче *листок* чи *трава*. Цілий вечір шепотіла про це мені осінь... легко-бо згодитися, що *людина* – як *листок* чи *трава*. Але *важко* тим *лишком* чи *травною бути*» (6, 257).

2. «... мені треба зустріти людину, яка зрозуміє... Не злегковажить і не відмахнеться, адже *людина*, скажу я їй, *все-таки не трава*! Людина має у світі не одне своє подобенство, і саме ці подобенства й складають повну людину» (6, 259).

Емоційність заперечення (*людина – все-таки не трава*) передається окличним реченням, повторенням заперечення, підсилювальною часткою (все)-*таки*.

Все це, а також речення (*не хочу і не можу бути як трава, принаймні, цього хоче моя душа*) виявляє авторську модальність, його світовідчуття з антропоцентричною концепцією всесвіту. Зазначені мовні засоби, використані в тексті, мають перлокутивний ефект на читача.

Людина не може погодитись з невідворотністю свого безслідного зникнення, адже вона несе в собі цілий світ. Тому такими логічними видаються роздуми про безсмертя людини, надію на безсмертя.

«Людина, хоч і, як *трава* чи *квітка*, існує в цілому світі, думаю я, *має щось високе*. Через це не повинна губитися, як трава чи квітка, – принаймні *цього хоче моя душа*... це наша надія втриматись у світі й утвердитися: в душі ніколи не вгасає потяг до *безсмертя*. Він і є протестом живого серця супроти повсякчасної тлінності й загину. Цей страх весь час живе в мені... Дивне й химерне оце намагання зберегти себе під сонцем, але людина все-таки не трава. Я теж утесаний у круговерть людського буття як звичайна істота, нічим від ін-

ших не відмінна. І в мені спалахує той-таки відчай: *не хочу і не можу бути як трава*» (6, 228).

«Трава для козопаса Івана – це *голос віків*, голос землі, до якого він уважно і тривожно прислухається, це, зрештою, *голос його крові*, поклик і *заповіт предків*» [44, 7].

Використовуючи національну фольклорну символіку та продовжуючи літературну традицію, письменник створює словесними засобами драматичний образ нещасної жінки у фантастичному оповіданні «Перелесник». Валерій Шевчук користується прийомом казкового перетворення людини в рослину, що є характерним для фольклорних балад. Показ тяжких душевних страждань і смерті героїні набуває своєї експресивної виразності саме через такий прийом. Марія перетворюється в *дерево*.

«Вона почувала себе *деревом. Самотнім, нерухомим деревом*, на яке *лється мертве світло*» (12, 302). Експресивність образу підсилюється означеннями *самотнє, нерухоме* (дерево). На фантастичність подій вказує *мертве світло* (*місяць* – господар ночі), адже події ірреальні і відбуватися можуть лише у світлі володаря таємничості і загадковості – володаря ночі.

Вдаючись до прийому казкового перетворення (таку можливість надає жанр оповідання), автор у руслі літературної традиції (Тарас Шевченко, балада «Тополя») малює словесно-образну картину неймовірних страждань жінки, матері, яка вже нічого не може змінити і тому гине від горя й розпуки.

«Вона *шелестіла листям*, а коли побачила свого сина, якого ніс на руках Іван, хитнулася було вслід. Але *деревам судилася доля стояти* на одному місці, і вона *закричала* їм услід *кожною брунькою й галузкою своєю*» (12, 303).

Казкове перетворення досягається автором за рахунок метафоризації. Таким чином створюється могутнє асоціативне поле. Модус фіктивності метафори приводить у динамічний стан образно-асоціативне уявлення створює можливість уподібнення сутностей, які логічно співставити неможливо. К.К. Жоль зазначав, що «людина завжди прагне абстрактно інтерпретувати в термінах чуттєвого досвіду, співвідносячи трансцендентне зі своїм життєвим досвідом через аналогію, супроводжуючи її (за наявністю критичного підходу) використанням “принципу” фіктивності» [43, 127].

На думку вчених, метафора є одним із способів створення концептуальної картини світу через мовну картину світу.

За принципом фіктивності письменник створює метафору, де «можливо стає будь-яка аналогія, що відповідає уявленням про дійсність в особистому тезаурусі носія мови» [114, 188].

Отже, в естетичній картині світу письменника Валерія Шевчука, представлений у художньому слові, бачимо вдале поєднання національного образного світобачення і глибинного філософського осмислення закономірностей світобудови. Таке поєднання є характерним для творчого методу письменника, на що справедливо вказує дослідник його творчості Н.М. Борисенко: «До творчого методу одного з найчитабельніших, найплідніших за потугою і найвідоміших за кордоном сучасних письменників – Валерія Шевчука – можна прикласти автокоментар І. Драча про те, що знаходить він свою мистецьку мудрість «на дні роси і на дні енциклопедій», цебто, черпає, по-перше, з народних джерел, а по-друге, з книжних знань, накопичених цивілізацією» [9, 140].

У моделюванні картини світу словесними засобами митець вдається також до переведення номінацій на позначення понять абстрактного мислення в образні назви персонажів з конкретним, матеріалізованим значенням.

У притчах "Мудрості предвічної", які доречно вплетені в композицію роману «Три листки за вікном» (листок перший – XVII ст.), *Розум, Воля, Гординя, Неспокій, Заздрість, Отара, Повстримність* сприймаються як назви конкретизованих персонажів-символів.

Таке світосприймання і мислення було характерним для середньовічної людини. Герой повісті – («першого листка») Ілля Турчиновський живе й мандрує в епоху середньовіччя, епоху символіки. Саме через символи він сприймає світ, мислить цими категоріями. Взагалі, середньовічна людина не уявляла собі звичайного буття на землі без цінностей, які визначали освоєння нею реальної дійсності через систему символів.

Це архаїчне світосприймання на рівні синкретичного мислення характерне і для Іллі Турчиновського, який творить притчі «Мудрості предвічної», де абстрактні поняття *Розум, Воля, Гординя, Неспокій, Заздрість, Отара, Повстримність* персоніфікуються.

Персоніфікація абстрактних понять, явищ природи – характерна ознака ідіостилю Валерія Шевчука.

У людській діяльності немає таких аспектів, які б не були пов'язані з мовою, більшість концептів картини світу постають у мовному вираженні, співвідносяться з вербальними формами. Свідомість людини впорядковує непередметну дійсність за аналогією з про-

стором і часом світу, даного в безпосередніх відчуттях. За антропоцентричним каноном створюється та «наївна картина світу», яка виявляється в самій можливості мислити явища природи або абстрактні поняття як «опредмечені» константи, як особи або живі істоти, які наділені антропоморфними, зооморфними динамічними і ціннісними ознаками [114, 173-174].

Абстрактне поняття, що називає людське відчуття словом *страх*, подається у творі як жива істота (ходить, усміхається, повертається):

1. «*Страх сидів* навпроти мене, вже не сміявся – на вустах у нього лежала тонка гадючка усміху» (5, 37).

2. «Чоловік *усміхнувся*, повернувся й пішов. Я пильніше придивився до його спини, і здалося мені раптом – постать ця віддавен мені відома. До мене *повернувся* гостроносий профіль – ну, звісно, помилитися тут було годі. То був, як завжди, він, вічний мій супутник – *Страх*» (5, 94).

3. «Так, я його зустрічав уже раніше; здається він почав зустрічатися на моєму шляху відтоді, відколи вселилось у моєму серці щось клубасте й чорне. Відтепер, скажу тобі наперед, любий читальнику, він не покидатиме мене – *той, котрим дітей лякають*» (5, 36).

Почуття страху перед незбагненністю життя, відчуття своєї малості у складному світі – річ неприємна, але реальна. Це почуття лякає людину, воно супроводжує її протягом усього життя, людина далеко не завжди спроможна впоратись з ним.

Виходячи з національної мовно-етичної традиції, письменник уникає назви цього неприємного для людини почуття, замінюючи її на словесну описову конструкцію-перифраз – *той, котрим дітей лякають*.

Цікавим і оригінальним видається нам також персоніфікований образ *Жінки з цвіту* – конкретне втілення абстрактних понять на означення складної сутності душі людської (*бажань, сподівань, надії, туги за ідеалом жінки, Матері*).

«– Невже це ти, *Жінко з цвіту*? – прошепотів він.

Вона зітхнула тут, коло нього, простягла долоню і знову-таки, як маленького, тихо погладила по волоссі.

– *Жінка з цвіту*! – прошепотів він зворушено.

– Боже мій, за віщо мені таке щастя?

... хоч тепер не побачив її обличчя, уздрів її шати. Так, це було біле й червоне пелюстя – біле світило в темені, а червоне горіло. Почув *неземний запах*, що відходив од неї, і не хотів, не бажав, щоб вона

так швидко його покинула. Хотів їй щось сказати, вже смикнувся за-дзвенівши ланцюгами, хотів висповідатися і попросити прощення, хотів бозна чого, але натомість знову потекли йому на обличчя тихі, покірливі сльози.

– Плач, Петре, бо печаль свята!

Тоді він побачив ще одне диво. На голову жінці почала опускати-ся кругла іскриста зоря.

... *Жінка з цвіту пішла... і там, де ступала, виростали квіти*. Петро зачудовано на все те дивився, бо одна нога *Жінки з цвіту* лишала *квітку білу*, а друга – *червону*... Притулив долоню до очей, бо пізнав причину, чому кривавився той другий слід» (6, 225).

У даному контексті червоний колір контрастує з білим, протиставляється йому. Колірні ознаки несуть значне смислове навантаження.

Персоніфікуються також абстрактні назви на позначення понять, які відображають сприйняття людиною навколишнього світу. Одним з таких понять є тиша. Персоніфікований образ, названий словом *тиша*, часто зустрічаємо у творах письменника:

1. «Тоді *прийшла* до них *тиша*. Сиділи отак нерушно, наче на щось очікували, ... а навколо німо стояли порожні ослони, стіл та ліжка» (12, 365).

2. «*Жила* хіба що оця *тиша*, яка висла навколо...» (12, 365).

3. «*Глуха тиша* стояла навколо» (12, 369).

4. «*Ходила* навколо ворухка і справді нерушена *тиша*, а в ній сюрчав тільки цвіркун» (11, 27).

5. «І ось вона *прийшла, глибока оксамитова й безмежна тиша*» (11, 85).

6. «... ця *тиша росте* навколо, як квіти» (11, 29).

7. «*Стояла* довкола *тиша*. Морочна, сторожка» (12, 302).

8. «Йому захотілося раптом залитої сонцем *тиші*. Святої, великої *тиші*, в якій би втонуло все, що мучить його й тривожить, яка б зцілила його душу.

... *тиша* однакова і ввечері і вранці, подумалося йому. Але хотілося саме відчуття ранку, саме співу голубих рос – цей настрій був чуттєвий...» (13, 460).

9. «Тут відчув *тишу* первозданну, бо не була глуха; можливо, відчувалася так об'ємно, бо звуки гупали напрочуд владно, світ раптом поширився і просторів для Володимира, тихе світло розлилося по ньому» (11, 18).

10. «Інколи озиралася на своє вікно й мимохіть шкодувала за жовтою *тишею*, яку покинула...» (11, 87).

11. «З другого боку вона й раділа; та жовта *тиша* така знайома й безвиглядна» (11, 87).

«Є багато каналів, через які відбувається взаємодія мислення про світ, мови як допоміжного в цих мислительних операціях засобу і дійсності, яка відтворюється. Як найбільш поширені і в той же час найменш помітні прояви цієї взаємодії можна назвати випадки «упредметнювання» граматичними засобами мови станів, процесів і якостей» [114, 176].

Персоніфікація поняття досягається цілим рядом дієслів, які означають рух і стан, що характерні живій істоті (*прийшла, жила, стояла, висла, ходила, росте*).

Тиша у Валерія Шевчука також має забарвлення. Колірна гама епітетів до слова *тиша* виконує функцію передачі внутрішнього душевного стану персонажа, його особливостей сприйняття (*тиша* – *оксамитова, морочна, залита сонцем, сіра, жовта*).

Крім колірних ознак, *тиша* має ще ознаки звукові (*глуха, не була глуха*); просторові (*безмежна*); кінетичні (*ворухка, нерушена*); сенсорні (*сторожка*); кваліфікативні (*свята, велика, важка*), темпоральні (*первозданна*); дотикові (*стверділа, густа, як кисіль, пелехата*).

Складною метафорою автор зображує *тишу* як категорію реально відчутну: «Натомість огорнула їх *тиша*, сіра й пелехата» (12, 305). «Навколо холола стверділа, важка тиша» (5, 73).

Тиша має свою «надійну домівку» як всяка жива істота. Її домівка – старовинний храм. Зображення тиші як живої істоти досягається вживанням дієслів на позначення дій, притаманних живій істоті, та віддієслівних іменників, які називають дію (*спить, згорнувшись, прокидається, розпрямляє тіло; шурхіт, зітхання, постогнування*).

Лексико-синтаксична транспозиція міняє знак функції. У результаті чого події, явища, ознаки, факти мисляться як аналоги предметів. Так, у синтаксичній конструкції абстрактне поняття «*тиша*» виступає в позиції агента дії, а дієслово-присудок асоціюється з дією або станом.

«Здавалося мені, любий читальнику, що то стогне ціла споруда. Велика, старовинна, вона виплекала цю незвичайну *тишу* і стала для неї домівкою. Отож, коли людно в ній і гамірно, *тиша спить*, згорнувшись у найдальшому закапелку; коли ж храм порожніє, вона *прокидається. Розпрямляє* зааніміле тіло, по тому й виникає це, що я по-

чув у цю мить: шурхіт піску, далеке зітхання і те ж таки постогнування, коли *тишу раять* чийсь запізнілі самотні кроки» (5, 73).

Тиша – жива істота, яку «раять чийсь запізнілі кроки». Тиша – неодмінна умова роздумів, споглядання, творчості, філософського осмислення життя. Вона протиставляється суєтності, а отже, асоціюється з поняттям вічності.

Поважні віком і мудрі герої Шевчукових творів у філософському осмисленні життя належне місце відводять поняттю *смерті*. Вони не мають панічного страху перед нею, сприймають її як невідворотний закон буття, з гідністю зустрічають її. За народномовною етичною традицією автор не вживає слово *смерть*, замінюючи його евфемістичними перифразами, персоніфікованими художніми образами. Це *біла-біла жінка*, *біла гостя*, *бліда пані*.

На відміну від фольклорних та християнських уявлень, у Шевчукових творах вона не страшна (костомаха з косою) і не чорна, а навпаки, *біла*, *велична і поважна*, *сумна і лагідна*, «*чудової вроди*». Отже, *смерть* – це вивільнення душі людини від земної марноти і перехід у чисті сфери небесного вічного життя.

1. «Гей, сину, – сказав старий на прощання, – чи ж побачимось у цьому світі ще? Вже я немолодий, і до мене *біла гостя* приходить!

Іллі здалося, що бачить оту *білу гостю*, – стояла за батьковими плечима в *білій сукні...*» (12, 304).

2. «... побачив на верхівках віддаленого лісу, в глибині того кучерявого смерку, *бліду пані*, стояла ледь похитуючись, одіж її спадала долі сивими складками, розстелялась широко, як і ця сутінь» (12, 307).

3. «Біля мене сиділа *біла-біла жінка*. Щось неземне світилося в її обличчі – була вона *чудової вроди*.

– А ти бачиш мене?

– Бачу, – мовив я досить спокійно...

– Це зле, – сумно всміхнулася жінка. – Не повинен бачити мене.

– Це зле, що мене бачив, – мовила. – Чи багато тобі писати?

– Спи, – м'яко шепнула вона самими вустами. – Одпочинь!

Мені буде шкода, коли закінчиш писати. Оце намисто з літер, що прядеш, твоя єдина ниточка. Хапаєшся за неї, бо надто боїшся.

– Чого? – я відчув що хвилююся. – Чого можу боятися?

– Що закінчив *мандрівку* в *тишу житейську*, – шепнула вона» (5, 83).

Осмищення категорії смерті, переходить у роздуми про безсмертя. З безсмертям людину єднає лише творчість, «єдина ниточка» – *намісто з літер*.

Поняття **життя** і **смерті**, розуміння **безсмертя** є суттєвими словами в авторській концепції людини, її духовного і тілесного життя (сутності).

Слова – символи, якими наповнені твори Валерія Шевчука, стають домінантами його творчості, ключовими словами, вони рухають сюжет, створюють цілу систему образів, виконують текстотворчу функцію. Вони пронизують всі твори письменника, стають їх кодом, створюють плеяду персоніфікацій (конкретні реалії стають символами, набувають міфічного ореолу, потім наділяються рисами істот і «оживають» у творах, стають їх персонажами).

Як приклад, зазначу:

1. «*Дім* ще спав, сонно заклепивши віконницями вікна. Спали там сотні книжок, що встиг він уже прочитати, і спали інші сотні книжок, які він прочитає значно пізніше» (11, 152).

«... побачив він на снігу *білу сорочку*. Лежала розкинувшись, світячи червоними латками, наче вбито тут не людину, а сорочку» (12, 312).

2. «*Дім* зітхав під ударами вітру і начебто на щось скаржився» (6, 205).

3. «Здавалося, *хати* вечеряють цим сутінком і людьми» (16, 264).

4. «Білий *змій дороги* тікав з її зору, як тікає білий день» (12, 264).

5. «*Очі* його *стояли* серед тої гори, як два байдужі озерця, а паща була широко розвернута. В неї втікав *білий сувій дороги* і все, що йшло по ній. Звір часом стуляв пащеку й бездумно, монотонно жував» (12, 695).

Пантеїстичне сприйняття світу дає можливість авторові бачити оточуючу його природу як живу істоту, в якій розлитий божественний дух. Персоніфікуються або опредметнюються в образному слові рослини, звірі, явища природи. На підтвердження цього наведу приклади:

1. «Ті *дерева* кожне *мало обличчя*, він побачив за пановою спиною багато живих тіл з коронами-шапками...» (12, 440).

2. «Мені навіть почулося, що те *дерево дихає*, що воно тільки *здерев'яніла істота*, яка *дивиться* на мене з-під набрезків кори й очікує...» (21, 32).

3. «... навколо вмирала трава» (12, 273).
4. «Тиха осінь ступала на землю золотими черевичками, поклавши собі на вуста пальця. Старий надто виразно побачив цю жовту постать» (11, 145).
5. «Сутінки скрадалися, наче безтілесні відьми, обережно запознаючи в кутки і світячи звідтіля холодними очиськами» (13, 460).
6. «Сонце грало на листі й пелюсті урочисту пісню» (11, 142).
7. «У небі зацвів блідий серпик місяця, і затанцювала біля нього стонога зірка» (12, 307).
8. «... побіля них грався у воді й безгучно плескався місяць» (11, 201).
9. «... вечір збирає від світу рештки світла» (12, 293).
10. «Минулий день стояв за їхніми спинами, як величезна істота, теж випасла й випила свій сік, наслідком чого й став цей вечір, це молоко у філіжанках і ця тиша, що росте навколо як квіти» (11, 29).
11. «Грала на тонкій павутині повільну й прегарну пісню осінь. Була вже не за горами, йшла вже на землю й посилала перед собою провісників» (11, 50).
12. «А день наче сміявся з нього, плюскаючи серпнем, сонцем, хвилями тирси, веселими барвами неба та землі» (13, 522).
13. «Небо грало багрянцем, а над річкою висіла сива хмара і завзято цвяхувала землю й воду» (11, 195).
14. «... навколо мене ходила й шамотіла, дихала й зітхала широка, щедра осінь. Заколючувала в темені густі настої свіжих запахів: вільга, прохолода і тлін, хоч було повне безвітря, зривала поодинокі листки, які ще трималися гілки, і пускала їх до землі, з увагою стежачи за тим кривулястим летом» (6, 256).
15. «... жінка химерна Осінь, ота квітів Зневажниця церемонно ступала обіч нього, тримаючись з ним опідруч» (12, 366).
16. «... позіхнула вже холоднота Зневажниця квітів, і це осіннє дихання відчув на собі перш за все наймит...» (12, 366).
17. «Хмари були живі, наслися й пили бліду воду неба, оживали трава і хліба, а він серед всього цього чув заспокійливий шепіт. До нього тяглося все, немов оживало: оживали навіть камінці, які траплялися по дорозі. Бачив, як простукують у їхніх темних тілах ледве видні серця і як п'ють вони дорожню кураву» (12, 335).
18. «... день стає немов роздута вітром сорочка, білий і чистий...» (12, 334).
19. «... надворі йде дощик, маленький, кульгавенький та холодний» (12, 317).

20. «Казали, що цей дощ поробив друшляки з горщиків ... це дощ *напав* був, як бджоли на міського отамана...

Дощ тим часом *дзьобав* і *дзьобав* йому лису голову, начебто пташка сіла на тім'я... Тоді запекло йому в тім'я, і почув він печію в роті. Кінь же і віз навіки загинули під тим дощем» (12, 393-394).

Характерною особливістю ідіостилію Валерія Шевчука є широке використання мовних образних засобів для передачі внутрішнього стану персонажів, їх душевного строю. Персоніфікація або аніматизація абстрактних понять, їх унаочнення мовними засобами, які активізують уяву читача через зорові та слухові образи, є однією з стилетворчих рис письменника.

Спостерігаємо системні зв'язки між лексичними одиницями, які позначають абстрактні поняття і лексику, яка характеризує стан, дію, ознаки живих істот. Така організація мовного матеріалу значною мірою сприяє презентації художньої моделі дійсності автора.

1. «... і сиділа коло Олександри Панасівни на такому ж стільці, як і в неї, така ж *жінка*, як і вона, *позіхала* в рукав і *мала зморщене обличчя*, а *очі напівпригашені* – і *звалася та жінка Самота*» (11, 201).

2. «... за плечима в кожного *стояла Самотність*, довга на багато років, і вони мимохіть озиралися на неї, надто довго із нею жили» (11, 201-202).

3. «Поруч ступала *темноволоса жінка Туга* його, а з другого боку – *Сум, ще один його син*» (11, 55).

4. «... *туга*, що *йшла* обабіч, *наче співдорожанин*» (11, 55).

5. «Я дивився на цей безгучний листопад, і *тиха туга почала входити в мене*. Була *прозора*, як і небо над землею, і *жовта*, як *листя*» (6, 206).

6. «*Біла печаль сіла* їй на плече, як *пташка*, і вона мовчки понесла її до свого й досі освітленого вікна» (6, 90).

7. «*Біла пташка печалі летіла* у червонуватому небі і тужливо посилала в ніч і в тишу своє тихе зітхання» (6, 90).

8. «Його душа схвилювалася, а *печаль уже виростила в біле кудлате дерево*» (12, 347).

9. «*Синя пташка сну спустилася* Володимирові на очі і *заслонила* йому їх *широкими голубими крилами*» (11, 32).

10. «Ішов він другу ніч і третю, і від цих ночей народилась у нього *третя дитина* – *Розсудливість сіроока*» (11, 55).

11. «*Печаль приклала до рота золоту дудочку* й *пригравала* їм до ноги, а вони ступали, і обличчя їхні були мов зі старого дуба теса-

ні. Не видно було в них ні радості, ні смутку: отакі собі дерев'яні істоти, – тільки на третій день їхньої мандрівки *народився хлопчик дрібнесенький – Жаль*» (12, 367).

12. «Тоді знов відчув швець *жаль*. Не лють і не біль, а таки *жаль*. Підіймався у ньому, як *осінь* чи як *білий олень*, що йде по небі. ... дивився туди, вгору, де купчилися чорні хмари, і намагався вловити серед тих хмар білого, як сметана, оленя, котрий ішов по його душу» (12, 331-332).

Персоніфікації підлягає також невизначеність душевного стану. Для цього використовується синсемантична одиниця – неозначений займенник *Хтось*, який наповнюється художньою семантикою і набуває виразного імпресіоністичного звучання: «Ішов і майже фізично відчував: побіч біжить *хтось* так само худий, як він і так само *чорний*. Той чорний, зовсім *схожий на нього*: *виснажене довгообразе обличчя й блискучі зеленово-сині очі*. Той *Хтось*, однак, не має тіла він прозорий та плоский, як тінь. Не покидає його вже бозна від якого часу...» (13, 497).

Отже, у моделюванні індивідуальної мовної картини світу письменника Валерія Шевчука беруть участь домінуючі лексичні одиниці: ключові слова, словесні образи, які утворюють персоніфіковані метафори та гіперболи, слова на позначення кольорової гами картини світу з їх виражальними можливостями.

Особливості творчого почерку письменника виявляються в художній організації мовного матеріалу твору, зокрема в цілій системі персоніфікацій предметів, явищ, понять дійсності.

2.2. Мовні засоби експресії портретної деталі

Характерною особливістю експресіонізму, яким позначена художня творчість Валерія Шевчука, є зображення внутрішньої суті речей через зовнішні прояви. Експресіоністи «прямують до духовного й абсолютного, що знаходиться в глибині зовнішнього й постійного» [158, 15].

У творах В. Шевчука здебільшого відсутня докладна характеристика зовнішнього вигляду героя. Компенсаторної функції набуває при цьому портретний штрих, характерологічна портретна деталь очі.

Увагу письменника В. Шевчука привертає лише «історія людської душі» (за висловом юного героя В. Волошинського з «Житомирської саги») В антропоцентричній картині світу митця саме очі, як

дзеркало душі, є символом внутрішньої суті людини, її духовності й моральності.

Слово-символ «очі» є ключовим у прочитанні «Історії людської душі», воно несе на собі значне смислове й психологічне навантаження.

Експресія зображення внутрішньої суті персонажа, стану його душі через найсуттєвіший портретний штрих – очі – досягається талановитим майстром вдалим використанням словесного матеріалу відповідно до мети зображення.

Кваліфікативну функцію в сутнісній характеристиці персонажів, у передачі внутрішнього через зовнішнє виконують *означення* до слова очі. Це прикметники та дієприкметники на означення кольору, розміру, форми, виразу, стану очей або погляду, які мають пряме чи переносне значення: *вабні, здивовані, розширені, вицвілі, холодцювати, крижані, випиті, порожні, пласкі, сині, чіпкі, зелено-блакитні, великі, добрі, теплі, мудрі, скаламутнілі, насторожені, тужні, величезні, чорні, палкі, мідні чи бляшані, мідні розжарені, морочні, молящі, сірі, одутлі, щілинкуваті, примружені, печальні, вузькі й пронизливі, вологі, затуманені, здивовані й зчумілі, відьомські, пекучі, несусвітські*. Ці означення виявляють авторську оцінку персонажа і впливають на сприйняття його читачем ще до того, як він розкриє себе в діях, виконують акцентуаційну роль у дискурсі (автор – текст – читач).

У багатогранній характеристиці очей (єдине, що має для письменника значення в зображенні зовнішності людей) означення вказують не лише на статичну ознаку. Відповідно до змін душевного стану, порухів душі персонажів колір очей змінюється (*«очі із синіх стали зовсім чорні»*) (11, 138). Отже, навіть *колірна ознака* очей не є декоративною в обличчі, вона психологічно навантажена.

Експресивну функцію в цьому ж плані зображення очей виконують місткі влучні *порівняння* (з порівняльними сполучниками та виражені орудним відмінком): *очі – наче шкварки в салі; шматками заліза очі; розпаленими, ніби бляшаними очима; як кіт уночі; тільки очі його блищали, мов срібні; очі – начебто джерельця; вицвілі, мов зимове небо; ... коли зводила на нього очі, блищали вони дивним блиском, і Петрові від того наче вузько по тілі повзали* (порівняльна конструкція – складне речення з наслідковими відношеннями).

За своїм експресивно-емоційним оцінним характером у тексті близькими до порівнянь є *перифрази*, описові вирази на позначення очей. Вони посилюють виразність зображення портретної деталі в

художньому тексті. Наведемо приклади з текстів творів письменника: *шматки сірого каменю; сірі й надзвичайно світлі кринички; ті дві руді круглі бляшки; яскравий відбиток саява; два буравчики; стали двома шматками синього неба; нетямкуваті гудзики; блакитні шматки криги; дві палаючі серед темного шовку іскри; дві пекучі жарини.*

Використання письменником різноманітних граматичних структур перифраз розширює виразові можливості цих тропів у тексті художнього твору.

Динамічна ознака слова-символу *очі* виявляється, коли слово-символ вступає в *предикативні відношення з дієсловами*, що мають спільну сему «горіння, випромінення світла або його згасання».

У художніх текстах творів Валерія Шевчука ця динамічна ознака становить цілу парадигму синонімічних й антонімічних рядів дієслів: *очі* *палали; зоріли; зорили; дивно заблищали; неймовірно світяться; поблискують; полум'яніли – помертвіли; погасли; наповнилися смерканням; світив змертвілим поглядом* та ін. Якщо вогонь очей, їх світло – це символ життя, то погаслі очі – ознака цілком протилежна, вона сигналізує про пригнічений стан душі.

Крім того, слова *очі, погляд, око*, входять до складу *фразеологізмів*, творчо використаних В.Шевчуком у художніх текстах як засіб емоційної характеристики явищ і персонажів: *на ньому всі очі пають; стрільнула в його бік поглядом; стрільнув очима; повів суворим оком; не збирай на нас очей; у вічі не бачив* тощо.

У парадигмі експресивно-емоційної оцінності *очі* можуть бути *оченятами, очками, очищами*, а то й *баньками*, де стилістично вмотивований вибір письменника падає на *суфіксальні слова* та навіть колоритний вульгаризм з відповідною семантикою.

Отже, *очі* є найсуттєвішим у характеристиці персонажів, вони як ті вогники, які освітлюють найпотемніші закутки душі героя, визначають ймовірність розвитку подій у творі.

Навіть, коли в Шевчукових творах трапляються скупі портретні характеристики, то найважливішою деталлю в них є все ж очі. Ця портретна деталь повторюється неодноразово, підсилюється і досягає значного емоційного впливу на читача. Візьмемо для прикладу фольклорно-фантастичне оповідання «Чорна кума». Ампліфікація означень до слова *очі* протягом оповідання набуває градаційного значення. Це нагромадження означень, повторення їх і акцентуація завершується експресивним висловом-фразеологізмом, який посилює відчуття моторошності оповіді:

1. «Іван побачив, що *очі* в неї *великі й темні*, лице біле й панське, а уста червоні» (12, 386).

2. «... і він уразився несамохіть: *очі* в неї були *величезні й несусвітські...*» (12, 387).

3. «... було три речі дивні в ній: перше, що ніхто її досі у вічі не бачив; друге, що була надто висока, та й одіж мала якусь нетутешню; а третє, що *очі* мала *несусвітські*. Кожен, хто зустрічав їх на собі, відчував, що *по шкірі морозом продирало*» (12, 388).

Або, наприклад, ось як зображений співець Митуса в оповіданні «Вогнище» (із циклу оповідань про митців «Мандрівка в гори»):

«Стояв перед ним... високий, худий, як жердина, з масивним, наче вирубаним сокирою обличчям, з *синіми чіпкими очима*, запалими грудьми і великими руками, що стискалися у важкі кулаки» (13, 447).

Психічний стан Метлинського (оповідання «Постріл» згаданого циклу), його розчарування, втома від життя, нервові виснаження передається через зображення очей персонажа:

1. «... обличчя його стало наче кам'яне. *Стояли* серед того обличчя *шматками заліза очі*, довгобразе обличчя було схилене на бік...» (13, 491).

2. «Рука спазматично зіжмакала списаний папір, а *очі* серед обличчя *помертвіли*» (13, 498).

3. «Великі сльози раптом викотилися з його *очей*. Встав, упершись, уста його зімкнулися щільніше, дивився на сонце *мертвим поглядом* – вся краса краєвиду поступово вмирала: неживе стало сонце й неживе було море» (13, 516).

4. «Подивився *пласкими, випитими очима*, і від того служака миттю втратив самоповагу» (13, 516).

5. «*Розширені очі* були *порожні*» (13, 518).

Характерні означення до слова «очі» (*порожні, розширені, пласкі, випиті, мертвий* (погляд = очі)) є контекстуальними синонімами. Всі вони засвідчують вичерпаність героя, його душевну стагнацію. Дієслова в цій характеристиці підсилюють означення, вказують на стан (*очі стояли, помертвіли*), на відсутність руху-дії. Нерухомість і застиглість очей передається також порівнянням (*шматками заліза*).

Крім того, очі, як достовірне дзеркало душі, не відповідають зовнішності, заперечують її. Таке протиставлення в портретній характеристиці персонажів є концептуальним для письменника, воно відповідає мистецьким принципам експресіонізму.

«Подивився зі страхом на ту худу й високу, бо здалося йому, що вона зірветься й прожене його разом з недоладним його дарунком. Але від столу дивилася на нього зовсім інша жінка. *Великі, добрі й теплі очі* привітали його» (11, 28). Ампліфікація слова-символу – *очі* увіражнює протиставлення.

Колір очей, присутність в них світла чи темряви теж психологічно навантажені. Темний, чорний колір очей викликає тривогу, сині ж, блакитні очі, навпаки – довіру, впевненість, симпатію.

1. «Дитину вона народила чудну... *великі темні очі*, що дивилися трохи *моторошно*» (12, 297).

2. «А коли нахилилася над малим, *зорили* на неї тверезі, *чорні очі*, і вона приходила до тьми, *відчувала* неясну, але *глибоку тривогу*» (12, 298).

3. «... Оришка стала супроти Петра Запаренка, *блиснула чорним оком* і засміялася.

– Боюся тебе, Оришко, – сказав із сміхом.

– Маєш *відьомські очі*...» (6, 175).

4. «І *засвітилося* до нього двійко таких *синіх очей*, що відчув раптом Іван, як здригнулося щось у нього на серці й *полагідніло*» (12, 395).

5. «*Очі* в нього розширилися, і *потекло* з них *світло*, бо тим світлом налилися *зелень і повітря*» (25, 475).

6. «... на нього *зорили темні, морочні очі*...» (12, 268).

7. «Дитина сиділа в колисці й дивилася на неї *темним розумним поглядом*, в якому був *насміх, жаль і страх*» (12, 299).

8. «... знову зважилася позирнути йому в *очі*. Були вони *нерухомі*, грав у них тоненький промінчик від місяця, а загалом *побачила* вона *там* широку й *глуху темряву*» (11, 86).

9. «... уздрів Петро *чорні, пильні очі*, що *пасли* його, куди б він не подався» (6, 176).

10. «... і він почув, що його аж *їсть* її *чорний, несамовитий погляд*» (6, 177).

11. «Роззирався розгублено і хотів одного: втекти з-перед тих *пронизливих, палаючих очей*» (6, 177).

12. «... похмурий чолов'яга ... *засвітив* у бік прийшлого *чорним антрацитом очей*» (25, 454).

13. «І дивні були його *сльози*: з *голубих очей витікали* вони *голубі*» (30, 32).

14. «Сиділа на стільці вистручена й тремтлива, нервова й напружена, а з її *чудових голубих очей* покотилися *сльози*» (18, 4).

15. «Твардовський примовк. Подивився на князя *темним, мудрим поглядом* і мовчав» (12, 266).

Означення *морочні* (очі) виступає градаційним елементом у синонімічній парі (*темні, морочні*) епітетів. Цей прикметник-означення є авторським утворенням від іменника *морок* або *морока*. За словником Б. Грінченка (т. II, стор. 446) знаходимо периферійне значення цих слів, яке призабулося сьогодні і не фіксується зовсім 11-томним СУМом, – «морок» – 2) Чортъ, нечистая сила; морока – 2) Темная сила.

Гадаємо, що письменник Валерій Шевчук актуалізує саме таку семантику, утворюючи прикметник-означення до слова *очі*, бо йдеться тут про *очі* відьми – істоти, наділеної темною, нечистою силою. Такий авторський новотвір вважаємо вдалим і доречним у художньому контексті фольклорно-фантастичного оповідання.

Означення *несусвітські* (очі) також належить до категорії авторського слововживання. Значення його в художньому тексті прозоре. Чорна кума, яка має такі *очі*, є породженням іншого світу, не співвідносного з людським. СУМ же (т. V, стор. 386 та 392) фіксує розмовні слова «несусвітний» і «несосвітений» із семантикою, далекою від запропонованої автором, (1. Який вражає своєю безглуздістю; позбавлений здорового розуму, розсудливості; несусвітний. 2. Дуже сильний своїм виявом. // Надто великий, значний.) (т. V, стор. 386).

Письменник утворює нові слова або змінює їх семантику з метою посилення виражальних можливостей у художньому тексті.

«Письменник оновлює енергію слова, перезаряджає його для літературного виступу – розряду. А це можливо тільки через аналіз словесного смислу. Потрібна неабияка гострота і точність розуміння слів, повнота мовного досвіду, щоб, поставивши слово у фокус, змусивши читача побачити в ланцюгу слів одну ланку як найяскравішу, висловити саме цим словом свою думку і разом з тим відобразити достовірну реальність» [72, 127].

В. Шевчук як талановитий художник слова ніколи не буває однозначним у змалюванні світу, а особливо, коли йдеться про незбагнений світ душі людської. Виходячи з того, що злі прикмети є у кожного, ніхто не є ангелом, письменник інколи відступає від визначеної ним же колірної символіки очей. І тоді *блакитні* очі стають *холодними і грізними*, а *темні* – навпаки – *теплыми й привітними*:

1. «Ішов через містечко і не відповідав на вітання, а коли ви-йшов за його межі, озирнувся, *засвітивши холодним блакитним поглядом* – з його вуст вилетів тихий прокльон» (6, 242).

2. «... коли повернувся до Івана, побачив той бліде обличчя з яструбиним носом і *холодні блакитні очі*, від яких аж на душі *маркітніло*.

– Ось хрест святий! – забубонів Іван, ідучи назустріч тому *блакитному вогню*» (6, 244).

3. «Подивився просто в затуманені, *померклі очі*, які все-таки *вміли світити ясно й палко*» (6, 183).

Вдаючись до художнього прийому *синекдохи*, автор надає очам самостійного життя, тим самим підкреслюючи їх символічне значення – внутрішньої сутності людини:

1. «Вона *зустріла в цьому домі* ще одні *очі, мудрі й скаламутнілі*, і трохи боялася їх – бачили більше, ніж признавалися» (11, 34).

2. «Поспішав і усміхався: назустріч *пливли йому кохані очі*» (6, 203).

3. «... поволі дибав порожньою вулицею... З кожного вікна, дверей, з дірок у тинах *світилися до нього цікаві очі*» (6, 202).

4. «Відтоді в маєтку пана Долинського все перевернулося. Він сам ходив наче очманілий, бо *скрізь бачив перед собою гарячі, лискучі Меланчині очі*» (12, 270).

5. «... а тоді зустрівся поглядом із тими *ясно-синіми очима*, що так чудно й пильно зорили на нього» (12, 369).

Високим ступенем образної згущеності відзначається художня мова Валерія Шевчука. Так з *синекдохи* виростає складна метафора – явна алюзія (очі – зорі) на кантівське висловлювання про зоряне небо і моральність всередині нас:

1. «... ліг горілиць, і *очі його полетіли у вишину*, меншаючи й меншаючи поки не перетворилися у дві палаючі серед темного шовку іскри...» (6, 233).

2. «Тоді зиркнув Іван на *золоте око* серед *неба* і ще на тисячі, а може, бозна-скільки оченят; здалося йому, що ось-ось вони погаснуть – тихе, блідо-синє світло розливалось навкруги. І розливалось аж надто швидко, мовби десь було розламано греблю й полилося воно на землю наче вода; відтак затремтіло над головою в них небо й поховало перелякані зорі, а може, тільки заплущило їх» (12, 385).

Колірна ознака очей, ознака, яка вказує на інтенсивність їх забарвлення, може бути свідченням віку персонажа, пережитих ним життєвих пригод:

1. «Білі вії попики покліпували, *вицвілі очі* його дивилися на світ спокійно» (12, 356).

2. «Батько нарешті звів погляд: *очі його були сині. Вицвілі*, мов зимове небо, і *горіло* в них *по вогнику*» (12, 305).

У хвилину ж духовного піднесення, натхнення колір очей стає яскравим і вступає у протиріччя з віковою ознакою. Тоді очі *горять*, стають молодшими:

1. «Попикове обличчя розтануло, немов прокинувся він, вуста його зарухалися – зашепотіли молитву, а *очі стали двома шматками синього неба*» (12, 357).

2. «З-під бриля дивилися на господаря *ясно-сині*, як у хлопчика, *очі*. Дивилися трохи здивовано й покірливо: не було в них ні осуду, ні схвалення» (12, 365).

3. «... її темне обличчя просвітліло раптом, і *засвітили* з нього *чорні очі* – на коротеньку мить *повернулася її давня краса*» (12, 362).

4. «Дід дивився на мене зовсім *молодими очима*, хоч *сам* такий *ветхий* – ані торкни» (5, 31).

5. «Дід сидів, загадково-мудро осміхнений, і, здавалося, не слухав мене. Дивився туди, в долину, на застиглу річку, а в *погляді горів вогонь*» (5, 32).

Але вже через мить ті ж очі засвідчують зміну душевного стану: «Я зазирнув у його очі. *Сиві, старчі, виблідлі* і вже *без молодечого блиску*, котрий мене вражав» (5, 32-33).

Контекстуальні синоніми-означення *сиві, старчі, виблідлі, вицвілі* (очі) вступають у антонімічні відношення з означенням *молоді* (очі). Цей засіб контрасту увиразнює зображуване.

У системі перифраз, які вживаються письменником як вторинна номінація очей, виникають **синонімічні** або **антонімічні відношення**: очі – *блакитні шматки криги*; очі – *два шматки синього неба*.

1. «... і здалися дивовижно *прозорими* її очі – дві малі *сірі* й *надзвичайно світлі кринички*» (11, 144).

2. «... а *очі* зробилися тим, чим повинні бути: *яскравим відбитком сяйва*, що текло сьогодні щедро на землю» (11, 19).

3. «Така ладна дитина: обличчя біле, тепле, м'яке, волосся темне, м'яке, а *очі* – *начебто джерельця*» (12, 320).

4. «Знову поставив супроти неї *блакитні шматки криги*» (12, 245).

Спостерігається синонімія перифраз: *надзвичайно світлі кринички*; *яскравий відбиток сяйва*; *чисті джерельця*.

Причому, блакитний і синій кольори в даному контексті не є синонімічними, а навпаки, *блакитні шматки криги* (холодні очі) протиставляються *синім шматкам неба* (теплим, привітним очам).

У передачі психічного стану персонажів через зображення очей, їх погляду важлива роль належить **оксюморонам**, які є засобом посилення експресії: *холодний вогонь; чорне світло очей; очі чорно спалахнули; світив змертвілим поглядом; очі його запалили холодним сухим вогнем; очі чорно спалахнули*:

1. «Чорне світло лилося з тих очей...» (12, 308).

2. «Помітив, що обличчя жінчине сіре од втоми й важкої роботи, хоч ще недавно юне й гарне. Стис губи, звів голову, й *очі запалили холодним сухим вогнем*» (12, 398).

3. «Відразу прокинулося в його душі щось гостре і *очі його запалилися холодним сухим вогнем*, – саме цей вогонь мав на увазі Іван Нечерда, коли скаржився господареві на нетовариськість свого підлеглого» (6, 238-239).

4. «Петро все ще мовчав, тільки *світив змертвілим поглядом*» (6, 203).

Важлива роль у відображенні «парадигми людської душі» через «дзеркало очей» належать групам експресивних **синонімів** з архісеєю «горіти, світити»: *засвітили, спалахнули, блищали, горіли, обпекли, блиснули, полум'яніли, палали, зоріли, палахкотіли; лискучі, палючі, пекучі, запалені, палкі, іскристі, гарячі, розпалені, розжарені*. Вони становлять лексико-семантичне поле слова-символу «очі» (погляд), є засобом відображення найтонших і найпотаємніших порухів душі, експресії почуттів.

1. «*Очі його полум'яніли*, трем із тіла вийшов...» (6, 240).

2. «Іван Доломан зробив їй крок назустріч, і зуби його перлисто блиснули, а *очі засвітилися* невимовною ласкою» (6, 362).

3. «... а молодиця, начебто відчувши мій погляд, повернулася. Я вразився на зовсім молоде, прегарне обличчя, мене *обпекли великі, тужні очі*, а уста молодиці розсунулися чи до сміху, чи до плачу...» (6, 142).

4. «Він звів голову, *очі його палали* ясным твердим блиском» (6, 371).

5. «*Горіли* при цьому *очі* зовсім так само, як тоді, коли пив молоко...» (24, 271).

6. «Я побачив у першому ряді учителя Іоанна Моськівського, який *дивився* на мене *гарячими очима*» (21, 19).

7. «Іоанн сидів у кутку келії й дивився на мене *розпаленими, ніби бляшаними очима*, як *кіт уночі*» (21, 20).

8. «Чернець раптом підхопився. Став страшний, лахматий, з *мідними розжареними очима...*» (21, 20).

9. «Твардовський мовчав ще довше, він дивився під ноги, наче набивав собі ціну, а коли звів погляд, *очі його палили*» (12, 267).

10. «... він а ж заляк на ганку – на нього *зоріли темні, морочні очі*» (12, 268).

11. «Молодик *світив* супроти мене *гострим, напруженим поглядом*» (5, 18).

12. «Швець позирнув на лісника, і в його очах *спалахнув* легенький лукавий *вогник*» (12, 319).

13. «... Оришка стала супроти Петра Запаренка, *блиснула чорним оком* і засміялася» (6, 175).

14. «... вдарила кулаком об кулак і пішла супроти Петра, *блискаючи гнівно очима*» (6, 181).

15. «Вона хвацько мотнула головою, і він помилювався відчайдушними *вогниками*, що *спалахнули в її зорі*» (12, 269).

16. «Пішов з ганку, а коли озирнувся, щоб ще раз зирнути на відьму, *обпікся її гарячим поглядом...*» (12, 270).

17. «В глибоко посаджених *очах світіло по гострій іскрі*» (12, 312).

18. «Яка страшна туга лежить на його обличчі, як неймовірно *світяться його очі!*» (12, 313).

19. «... *очі дико й божевільно спалахнули*» (12, 316).

20. «*Очі йому палили, а уста тремтіли*» (12, 314).

21. «Борис звалився на стільця, обличчя його було сумне й дурнувате. Розтулив рота, а маленькі *очиці сиво світилися з-під припухлих повік*» (18, 8).

22. «– Знаєш що, – сказав вкрадиво вчитель, і його *очі знову дивно заблищали*» (21, 20).

23. «*Надто дивно світили очі* в Іоанна Москівського, навіть пальці тремтіли...» (21, 20).

24. «– Не бійся, – сказав і зирнув дивними *мідними чи бляшаними очима*» (21, 22).

25. «– Ого! *Запалали мідні очі* Москівського. – Чи не багато на себе береш, хлопче?» (21, 22).

26. «... весь час відчував на собі *вогонь його мідних чи бляшаних очей*» (21, 23).

27. «... чорнопикий карлик *світив* до них щасливими *банькадами...*» (12, 374).

28. «Долинський спустився донизу й зиркнув похмуро на Меланку. Та відповіла йому *іскристим поглядом*, і він відчув, як кольнуло йому всередині...» (12, 275).

Письменник також вдається до прийому повтору спільнокорених слів як засобу художньої конденсації виразності зображення найсуттєвішої портретної деталі.

«Опустилася уся й поникла, але, коли зводила на нього *очі, блищали вони дивним блиском*, і Петрові від того наче вужі по тілі повзали» (6, 181).

Промовистим може бути не лише «вогонь» людських *очей*, але й *очей* тварин (це не суперечить пантеїстичному світогляду письменника), тим більше, що тварини у фольклорно-фантастичних оповіданнях В. Шевчука незвичайні.

«Тоді загриміло важкими ланцюгами аж *трое* здоровенних *псів*, але не загавкали, а стали здивовано й *засвітили очима*» (12, 395).

«Сам же він [песик] був, наче із сірої повсті пошитий, тільки *очі* його *блищали*, мов *срібні*» (12, 385).

Єдине означення *срібні* у порівняльному звороті вагоме і містке. Колірна ознака є символом чистоти і доброти цієї істоти, яка хоч і не людина, але має людську душу. І тоді тварина дивиться зовсім «людськими» очима.

Хоча буває й навпаки: «За спиною засопіла корова, ремигаючи, він повернувся до неї і побачив вологі затуманені очі. Десять так дивилася на нього й Оришка».

Він зирнув в той бік, звідки пролунав голос [Оришчин]. Дивилася на нього *вологими затуманеними очима корова* й монотонно ремигала» (6, 178-179).

Валерій Шевчук майстерно зображує «розмову» очей, *невербальні діалоги* персонажів, порозуміння або ж герць на рівні душі, почуття.

1. «Подивився на неї широким-широким поглядом, і дівчина побачила в тих *розширених очах* усе, що сподівалася: *ласку, любов і прощання*. Їй захотілося кинутися йому на шию і виплакати уволю» (6, 203).

2. «... Подивися, які в нього *несамовиті очі*!

Петровий погляд запалився, і Кошанський нахилився, щоб узяти дрюка» (6, 203).

3. «Ми *тримали погляди зіткнутими* довше, ніж належалося, бо ні я, ні В'ючка не хотіли поступитися. І доки дивилися ми отак, її вогонь нестримним потоком вливався у мене. Я ж був не з плохих і здатний послати у відповідь вогонь так само палкий; з рештою В'ющині повіки затремтіли, вона зітхнула й *відвела очі*» (6, 154).

4. «Петро звів на сотника *прозорі, сині й невинні очі*.

Але сотник витримав його погляд.

Мав свій: *важкий, владний і незворушний*» (6, 199).

5. «... жінки дозволили собі з'єднатися одна з одною хіба що поглядами і виказали отак німе здивування» (12, 308).

6. «... але він подивився на неї такими *болючими очима*, що вона більше ніколи йому не дорікала» (18, 16).

7. «*Зустрілися поглядами*, вона ніби щось запитала - *підтримав її м'яким прижмурцем*. Тоді на її уста виплила тепла усмішка: *зрозуміла його і згоджувалася*» (18, 49).

8. «Ніби хтось ударив обох розбишак, вони скинули водночас головами і вступились у мене каламутними, повними ненависті очима.

Вони стояли супроти мене, й не могли ми *розвести поглядів*. Важко мені сказати, що побачив я в тих, скерованих до мене поглядах гультіпак. *Було там стільки тупої й безрозсудної озлості, стільки зятатості*, а водночас *безсиля*, що, придивившись збоку, можна було б подумати, що вони й справді невинні жертви, а винуватець їхніх нещасть таки я. Тут же, *під пронизливими поглядами гультіпак, стислась і змаліла моя душа*, не міг я збагнути а ні тих людей, що *палають супроти мене лихим вогнем*, ні їхньої упередженості» (5, 93).

9. «Але вона обірвала сміх, бо *зустріла його вивідчий і трохи понурий погляд*, і був він зовсім не юначий, а начебто старому чоловіку належав» (6, 236).

Для відображення психічного стану персонажів письменник користується прийомом поєднання слів, які не поєднуються в мові логічно. Таке **порушення звичної лексичної поєднуваності** деавтоматизує художню мову і посилює її ступінь експресивності, а результатом є формальне і смислове освіження мови:

1. «Коли ж підійшла до мене гигикнула просто в обличчя, *сморід мені вдарив у вічі*, а в зіницях, темних і ніби неживих, я вгледів чорних, хвостатих, навіть з ріжками чоловічків» (5, 41).

2. «... почув *голос від зелених очей*» (24, 269).

Фразеологізм «вдарити в очі (у вічі)» письменник використовує для передачі одоративних відчуттів, порушуючи понятійну логічність лексичної поєднуваності.

У другому прикладі джерелом звуку «голосу» є очі, таке порушення виконує фактично функцію уособлення.

Спробуємо проаналізувати деякі з використаних Валерієм Шевчуком **фразеологізмів** з наскрізним словом «очі» в контексті:

«Він *повів* убік дочки *суворим оком*, і та опустила голову, знітилася і захлипала, пускаючи з очей сльози» (6, 179).

У цьому прикладі помічаємо індивідуально-авторське перетворення фразеологізму «повести оком» шляхом введення до його складу прикметника *суворим*, що змінює семантику виразу, яка не збігається з словниковою референцією: **а)** дивитися, спрямовуючи зір то на один предмет, то на другий; **б)** пильно стежити; **в)** дивитися на кого-небудь з кокетством (СУМ, т. VI, стор. 688).

Означення *суворий*, введене у фразеологізм, надає поглядові батька значення наказовості.

«... і він почув, що його аж *їсть* її чорний, несамовитий *погляд*» (6, 177).

Фразеологізм «їсти очима» кого, що – дивитися на кого, що-небудь дуже пильно (СУМ, т. VI, стор. 61).

Творче наповнення фразеологізму оцінними прикметниками *чорний, несамовитий* доповнює семантику вислову експресією відтінку.

«Те галіфе не було міражем, Горбатий і справді побачив його якось на товчку – вразило воно його. ... *хапав очима* те галіфе. *Горіли при цьому очі...*» (24, 273).

Тут граматична деформація фразеологізму *очі хапають* також доповнює семантику вислову експресією емоційного відтінку.

В інших випадках фразеологізми вводяться в контекст без змін значення і складу. Вони замінюють слова з таким же значенням, надаючи емоційного забарвлення зображуваному:

1. «Злякано *стрільнула* в його бік *поглядом* і зробилася покірна й жалюгідна» (6, 253).

2. «*Стрельнув очима* в той бік, де лежала на сільському цвинтарі його мати... Але не відчув і до нього любові – то була не його матір» (6, 232).

3. «Зневажливо й презирливо подивився на село – не його це було село. Кривилися уста, а *очі* знову *пасли* дніпрову просторінь – звідти я прийшов, – подумав він» (6, 232).

4. «... уздрів Петро чорні, пильні *очі*, що *пасли* його, куди б він не подався» (6, 176).

5. «– Не будемо *збирати очей* із вулиці, – сказала вона ніби й утомлено.

– Побалакаємо тут» (25, 455).

6. «– Йди, Оришко, йди! Не *збирай на нас очей!*» (6, 178).

Маємо зразок граматичної деформації фразеологізму «брати очі на себе» без зміни його значення «привертати на себе увагу» (СУМ, т. I, стор. 229).

Стилістично вмотивованими є також старослов'янізми – означення *болющі, молящі, болящі* до слова-символу *очі*. Такі означення дають авторові змогу більш переконливо відобразити засобами слова страждання душі через її «дзеркало» – очі.

1. «Стефан Савич дивився на неї *болящими* засоромленими *очима*» (6, 147).

2. «... але він подивився на неї такими *болящими очима*, що вона більше ніколи йому не дорікала» (18, 16).

3. «В його *очах* було *по іскрі болющій*, і не змогла вона витримати його погляду» (12, 392).

4. «– Я мушу, – сказав він просто в ті *молящі очі* – бо сам знаєш: був і будеш тим, чим є» (12, 331).

Отже, символічна деталь очі – сильний текстовий актуалізатор. Вона інтенсифікує концептуальність антропоцентричної картини світу письменника Валерія Шевчука, вербально експлікує духовні пріоритети в його світосприйнятті.

Доходимо висновку, що слова-символи в індивідуальній мовній картині світу письменника В. Шевчука є не лише домінантою його ідіостилу, вони світоглядно детерміновані. Символіка художніх текстів письменника має загальнолюдський вимір і національну закоріненість. Словесними засобами загальнонаціональної мови В.Шевчук творить художню реальність, надаючи їй філософського осмислення через систему символів, закодованих в знаках-словах. Мистецтво слова завжди символічне.

Розділ III. Взаємодія різних шарів лексики у мові творів Валерія Шевчука

Слово – важлива одиниця мовної комунікації. Воно є засобом логічного викладу думки і її естетичного оформлення. Саме в лексичній відображається національно-самобутній характер мови. Із величезного фонду загальноновживаної лексики письменник відбирає засоби словесно-художнього зображення. Своєрідність індивідуального стилю митця виявляється в його мовній картині світу, особливостях слововживання, у поєднанні загального й індивідуального.

Усі наявні в словниковому складі загальнонародної мови значення є основою мовної картини світу. Ці значення становлять систему мовних засобів відображення позамовної картини світу. Система лексичних значень, які виражаються лексико-семантичними варіантами лексем, приблизно покриває систему знань і уявлень людини про явища світу. Лексичний склад найбільш безпосередньо пов'язаний з позамовною дійсністю: зміни в позамовній дійсності спричиняють виникнення нових, зникнення, відхід на периферію лексичної системи застарілих слів і значень.

Парадигматичні й синтагматичні відношення слів у лексичній системі мови дають необмежені можливості користувачам і творцям мови – письменникам добирати з цієї системи слово, яке найкраще розкриває наміри автора, і включати це слово в текст, пов'язуючи його з іншими словами в індивідуальній мовній картині світу митця.

Вибір слова в тексті зумовлюється багатьма семантико-стилістичними причинами. Існують лексико-стилістичні опозиції, вони створюються в лексичній системі української літературної мови в декількох планах:

- а)** діхронічному (неологізми, історизми, архаїзми);
- б)** функціональності (професіоналізми, лексика ситуативного вжитку, висока, низька, нейтральна);
- в)** нормативно-регіональному – розмовна лексика, діалектизми, жаргонізми і под.;
- г)** експресивно-емоційному (експресивна, емоційна лексика);
- д)** семантично-формальному (антоніми, омоніми, пароніми).

Проте єдиного погляду на стилістичну класифікацію лексики літературної мови не існує. Ряд вчених підходить до питання поділу лексики на окремі стилістичні шари з різних точок зору. Сучасні класифікації лексичного складу мови з точки зору стилістичного його

використання передбачають врахування всіх проблем, які входять до стилістики слова. Їх виразно окреслив В.В. Виноградов, вказавши, що до стилістики належить: встановлення обмежених сфер вжитку деяких слів, значень, які тяжіють до окремих типів, або різновидів мови, вчення про лексичні синоніми, а також про функції й мету вживання тих або інших слів, що виходять за межі літературної норми вислову. В.В. Виноградов також вказує на потребу врахування тісного зв'язку стилістики слова з семантикою.

І.Р. Гальперін, І.Г. Чередниченко здійснили класифікацію, в якій семантику слова розглядають під кутом зору стилістики, підпорядковуючи їй.

І.Р. Гальперін в основу своєї класифікації кладе розмежування лексико-стилістичних прийомів, заснованих на взаємодії загальномовних і контекстуальних значень слів, у зв'язку з чим у нього описано особливості стилістичного використання метафори, метонімії й іронії.

Класифікація лексико-стилістичних ресурсів, запропонована І.Г. Чередниченко, має на меті на фоні загальноновживаної лексики висвітлити групи лексики вузько стилістичного призначення, до яких автор відносить розмовні й просторічні слова, діалектизми й жаргонізми, специфічно-побутову, суспільно-політичну й термінологічну лексику, а також лексику словесно-художнього зображення та емоційної характеристики.

Л.А. Булаховський подає стилістичну класифікацію лексики, яка переплітається із семантичною, де немає протиставлення двох планів аналізу лексики, а з'ясовуються всі можливі її категорії на фоні загальноновживаної лексики. Говорячи про склад лексики в стилістичному аспекті, Л.А. Булаховський виділяє як основний лексичний фонд загальноновживану, загальнозрозумілу лексику, з частиною якої близько стикається специфічно-побутова лексика. Термінологічна, вульгарна, урочиста, арготична, неологічна та інша лексика розглядається як доцільна для створення певної стилістичної забарвленості.

3.1. Нейтральна лексика національної мови – основа творів письменника

Основу мови творів Валерія Шевчука становить загальноновживана лексика. Це стилістично **нейтральна лексика**, яка зрозуміла всім

користувачам загальнонародної мови. У художньому тексті вона займає теж важливе місце.

Нейтральна лексика – основний шар словникового складу, це назви на позначення реалій навколишнього світу, людської діяльності й культури, найрізноманітніших прикмет і якостей, почувань і стану людини, назви відомих найширшим колам понять.

Всі стилістично активні лексеми та групи виділяються на тлі нейтральної лексики. Стилiстично нейтральна загальновживана лексика сприяє виявленню стилістично активних компонентів, стилістично яскравих лексем, таких лексичних шарів, як застарілі та іншомовні слова, неологізми та діалектизми. На її тлі сприймаємо найтонші відтінки різноманітного стилістичного забарвлення слів-синонімів.

Загальновживані слова можуть у художньому тексті набувати значного експресивного забарвлення завдяки метафоризації та іншим засобам активізації нейтральних слів («тремтіло на сході перше світло, вже виблідло небо й лежало над селом зморене й півживе») (12, 310).

Художній твір не може існувати без нейтральної лексики, вона є тією основою, на якій реалізується задумана «тканина» твору з усією її ідейно-тематичною та художньою складністю.

Вмілим використанням нейтральної лексики письменник може вирішувати найскладніші мистецько-творчі завдання. Нейтральна лексика служить засобом точної передачі подій і вчинків, через які розкриваються ідейні позиції автора.

Надзвичайно велике значення загальновживаної лексики у передачі портретів і пейзажів. Ось один із пейзажних малюнків повісті Валерія Шевчука «Ілля Турчиновський»:

«Над головою аж дзвеніло сонце, довкіл вигиналися ниви з чималим уже хлібом, поблимували в ньому ясні очка волошок; над головою тремтіли золотими грудками жайворони, я сміявся на веселі розповіді, а потім заспівав...» (5, 23).

Для опису літньої днини використана переважно загальновживана лексика: *голова, дзвеніти, сонце, довкіл, ниви, хліб, ясні, волошки, жайворони, заспівати*.

Або, скажімо, портрет однієї з героїнь повісті «Чудо»: «Мати стоїть супроти нього, чотирикутна й добродушна; жоден м'яз не рухнеться на її обличчі, та й де ті м'язи під такою товщею; очі дивляться лагідно, і вся вона кругла, задоволена й умиростворена...» (8, 18). Нейтральна лексика – *чотирикутна, добродушна, м'яз, товща, очі, дивитися, кругла* і т.д.

Послугуючись загальноновживаною лексикою, письменник не лише створює описи природи й зовнішності персонажів, а й психологізує їх.

Художня активність нейтральних слів визначається в тексті твору. Майстерне поєднання нейтральних лексем може створювати яскравий художній образ, де лексема набуває реляційної значимості – синтагматичної цінності.

Близька за своїм характером до загальноновживаної **лексика специфічно побутова**, зв'язана з явищами побуту різних соціальних груп населення.

Уже з перших сторінок «Житомирської саги» («Стежка в траві») вгадується околиця Житомира з усіма особливостями побутування мешканців околиці міста Волино-Полісся середини ХХ ст..

«Є у Валерія Шевчука свій «материк», який він старанно й наполегливо обживає, – околиця невеликого міста, власне, рідного письменникові Житомира, що не раз згадується на сторінках його новел та повістей. В українській прозі В. Шевчук є відкривачем цієї життєвої території і тих, хто її заселяє. Він і сам свідомий своєї місії, сказати б, першообсерватора міської околиці, про що якимось недвозначно висловився, відповідаючи на запитання щодо людського типуажу, який привертає його увагу: «про таке коло людей, живе, реальне коло, в сучасній українській літературі не пише ніхто» [104, 180].

«Я народився й виріс на такій околиці. Моя естетична програма: писати тільки про те, що я знаю, а це життя знаю глибоко, бо в моєму роді – предковічні посельці такої околиці. Мої предки – ремісники, здебільшого шевці та столяри...

Я мислю творчість як щось нове, власне, як відкриття незвіданого, відкриття нових естетичних площин. *Світ* бачиться мені як *складюча система мікросвітів*. Ніхто з нас не *посилить пізнати* його загалом і сукупно. Література тільки через те вимагає необмеженої кількості в собі працівників, щоб охопити якомога більше *мікроділянок* живого, великого, повнокровного *життя*» (22, 63).

Для опису цього специфічного поселення (напівмісто – напівсело) автор активно вживає і селянську лексику, і лексику, пов'язану з життям міського населення (*хата; міст; пивниця; візники; коні; морс; брудні столики; кухлі пива; буфетник; околиця; дім; продуктовий магазин; базарчик; черга; вантажівки; легкові авто; туалет; колоди; шосівка; бур'ян; сіно; духовий оркестр; катафалк; коні; швець; фабрика; замовники; лобода; кабан; шматник; конячка; батіжок*). Протягом всієї саги помічаємо таке тематично вмотивоване

поєднання лексики: *жоржина; бджоли; городець із квітучої картоплею; куц бузку; ослінець; теля; стежка; босі ноги; паркани; нагородах мальви й соняшники; лози; річка; міліція; корова; трава; дощатий ганок; мопед; спектакль; сарайчик; кирзяки; бруківка; гранітний вуличний паранет; трамвай; парк; бульвар; клуночки; хідники; гребля; кладка; віз; свита; солома; фортепіано; джерело; верболози; ранішній хліб; стільниця; тісто; борошно; коржики; формочки; струді; печиво; мисочка; щипанки; череп'яний друшляк; крашанки; паски; вишивати; читати; картопля з огірком; куліш; борщ; капуста; юшка; чай з коржиками; бали; танці; музика; свічка; лазня; ванна; постелі; білизна; матіола; лопата; город; соняшники й гарбузи; викопувати картоплю; шаткувати капусту; дика грушка; горіще; пальто; боти; солом'яний капелюшок з вуалькою; валізка; кухвайка; хустка; стьобані бурки з калошами; вишня.*

Отже, нейтральна лексика виконує виражально-зображувальні функції.

М. Жулинський зазначає: «Шевчука не раз запитували: для чого вводити в прекрасний світ літератури сіру невиразність буденного життя, причаєну в сутінках містечкової провінції негероїчну постать людини. Запитувать запитували, але не завжди замислювалися: а для чого, з якою метою так прицільно вглядається письменник у цей світ, точніше в атмосферу околиці міста середньої величини, де живуть недавні переселенці з села, що ж він стверджує і що заперечує? Заперечує він людську інфантильність, безпорадність людини серед буденної одноманітності, яка веригами нависає на душах, знесилює і викидає людину на береги беззмістовної периферійності. Людина повинна бути людиною в будь-якій ситуації, стверджує Валерій Шевчук, не збайдужіти до життя, а навпаки – утверджувати свою неповторність, свою індивідуальну значимість» [44, 14].

В антропоцентричній картині світу письменника найпильніша увага до найпростішої і найскромнішої пересічної Людини серед людей. Таку естетичну програму він вважає одним із достойних способів повернути літературі її високе, гуманістичне, загальнолюдське призначення. Така орієнтація письменника знаходить відображення у мові його творів.

Природним для Валерія Шевчука, який походить з родини шевця, є вживання **виробничо-професійної лексики**, пов'язаної саме з ремеслом батька (*взуттєва фабрика; хромові чоботи з прямокутними носками на білому ранту; чудовий хром; знімати мірку; обмірювати ногу; шкіра, клей; ацетон; модельні туфлі; альбом модель-*

ного взуття; чоботи; туфлі з білої шкіри на широкому віденському каблучку; надточувати ножа; зрізати шкіру; фартух; обрізки шкіри; шило). Неодноразово постать шевця зустрічаємо у творах В. Шевчука, і кожного разу вона любовно виписана: це і швець з однойменного оповідання із циклу «Голос трави», і батько Віталіка Волошинського з «Житомирської саги», і Микола Вашук з роману-балади «Дім на горі». Причому, він не просто описує виробничий процес, а опоетизовує майстра, одухотворює людину в буденній роботі, підносячи до рівня творця:

«Микола тим часом не знаходив собі місця. Вдень було легше, бо віддавався роботі. Здавалося, тут відбувався процес навзаєм: передавав шкірі свою збентегу, а шкіра віддавала йому свій запах. Хто вдихав його, *відчував привілля степу, шелест трави й квітів, запах широких, облитих сонцем лугів, смак незвичайно дібраного вина чи меду*. Водночас і сила, яка відходила від нього була *п'янка*, і це найбільше відчували ті, в кого серце – чутливо налаштована мембрана, готова відбити найменше коливання. Єдиний, хто не усвідомлював цієї сили був він сам, але й він знав, що його руки, які чаклують над шкірою, мають особливу здатність – *йшла вона звідти, від тих сонячних, запашних лугів, вщерть засипаних некошеною травою й квітами*. Тримав це почуття на споді серця і може, тому відчував такий погідний настрій» (11, 68-69).

Вдале використання синтаксичної конструкції з однорідними додатками до дієслова «відчував» (3 **реч.з** наведеного уривка) дає можливість письменникові передати гаму асоціативних відчуттів (зорових, слухових, просторових, смакових), які викликає у шевця запах шкіри, показати одухотвореність людини в момент натхнення, красу отієї «сродної праці», яка стає величиною, байдуже, чи шиє людина взуття, чи пише сонату, – душа її однаково піднесена.

Валерій Шевчук – прозаїк багатоплановий і непередбачуваний: його реалістичні твори змінюються сюрреалістичними дивами, фольклорно-історичними оповіданнями, класичним романом, новітньою «міфологемою» Києво-Печерської лаври, тонкими психологічними акварелями. Нещодавно вийшла друком ностальгійна повість «Привид мертвого дому». Багатоплановість тематична спонукала незвичайно багату мовну палітру автора.

Основною рисою сучасної норми авторської розповіді відомий мовознавець В.Д. Левін вважає «поєднання, синтез з книжних і розмовних елементів мови і, зрозуміло, стилістично нейтральних – як неминучого елемента будь-якого мовлення» [73, 14].

3.2. Книжна лексика як засіб інтелектуалізації прози

Однією з визначальних ознак індивідуального стилю письменника Валерія Шевчука є його «книжність». На думку Р. Корогодського, В. Шевчук – письменник «великою мірою «книжний» [62, 5]. Використання мовних засобів «нехудожніх» книжних стилів аж ніяк не знижує естетичної вартості художніх творів В. Шевчука, який вільно володіє словом. Більше того, таке використання цих мовних засобів у творах письменника визначається художніми завданнями і «функції їх залежать не лише від їх безпосередньої значимості, а й від тих нових зв'язків, яких вони набувають всередині твору, тому «в кінцевому результаті виявляється не такою суттєвою їх власна значимість, вона відступає на другий план перед їх зображальною роллю, пов'язаною з якимось певним контекстом» [58, 222].

Естетичні завдання В. Шевчука світоглядно детерміновані. Мовна картина світу письменника і його улюбленого героя – інтелектуала – інтелігента природно великою мірою книжно опосередкована. Такий герой, як правило, є оповідачем Шевчукових творів і виразником авторських позицій світобачення.

«Оповідач ... – типовий для Шевчукової прози малокомунікабельний, зосереджений собі інтелігент, якому добре серед книжок» [104, 181].

Книжна мова для освічених інтелектуальних героїв, які володіють літературними нормами усного і писемного мовлення, є природною. Вони легко вживають такі книжні слова і словосполучення, як: *апокаліптична мудрість; буття, таємничість існування; дочасність; егоїстичне «я»; альтруїстичне моє «я»; химерія; осквернені; погідно і шляхетно; дисгармонійні хвилі; фатальні; стрес; містика; псалми* – (студент Київського університету – оповідач з повісті «Привид мертвого дому»). Він же (студент) вживає правильно побудовану синтаксичну конструкцію інтелектуалізованого асоціацією змісту з дієприслівниковим зворотом: «*Читаючи це, я не міг не згадати Кассандру*» (39, 191).

Складну гаму екзистенційного світовідчуття рефлексуючого інтелігента, збудженого враженнями, передає полісиндетон, який також належить тому ж студенту-оповідачу: «І було літо, початок літа. І все цвіло й зелено буяло; бур'яни гнали стебла, розтуляли роти й пили воду, що зливалася згори, і листя лискотіло, пахло жасмином, що густо поріс біля нашого будинку, і трава вогко шелестіла під но-

гами, а небо лягало на землю, лишаючи такий вузький проміжок, щоб у ньому міг пройти маленький чоловік, мокрий і загублений у цьому світі, як мурашка, яка блукає у міжтрав'ї» (39, 137).

Проаналізуємо одну з останніх повістей В.Шевчука «Жінка в блакитному на сніговому тлі». Тип оповідача (розповідь від першої особи, (типовий прийом) той самий – викладач столичного університету, типовий Шевчуків схильний до рефлексій інтелігент, до того ж тривожно-критичного віку. Не дивно, що мова оповідача значною мірою книжна. Густота вживання лексики книжної маркованості та зворотів-штампів із писемної мови в усному спілкуванні з таким же інтелектуалізованим оточенням оповідача значна. Ми помітили такі вживання в тексті художнього твору – (на 48 сторінках зазначеної повісті): *логічно міркувати; площа абсурдна, алогічна; у нетрях підсвідомого; нелогічність; система відчужень; певним чином зв'язана із реальним основа; маревний стрес; прірва пам'яті; забуття, рентген; категорично заперечила; докладно; нотки жаху; муки сумління; особа жіночої статі; прозаїчна, не романтична душа; чуттєва струна; винятково; в часі й просторі; короткотривале видіння; галюцинація; сентиментальне; межі елементарного світу; природа-матінка; вирішувалася якась глобальна світова проблема; презентація; кафедра; одноманітне; різноманітність; претензії; поетичні тасмниці; гармонія існування; різні площини; замкнутість; виконання засвоєних рухів; хаос; теоретично; рухові експресії; самозанурення у книгах; ознака старіння; терпимість; продемонстровано; дефілювала намакіяжена дочка; іронічна всмішка; граційно; елегантна ніжка; спрощеність і безнадійне поринання в будень; незважаючи на переконання; людина тонкої душі й вишуканих почуттів; роздратування; духовна наповненість; небуденність; образ жінки; зовнішній світ; світ локальний; контролювати; нерегулярно; лекція; безцеремонно; активні істоти; темпераментно; дало можливість; кинути поглядом; на чому трималося моє переконання; смертні; сентиментальна; поетичні сплески почуттів; об'єкт зацікавлення; речі конкретніші й загальніші; тема лекції; мав невдовзі прочитати; абсурдний спосіб; самокритично; персону; еротично-привабливе; напівмертва істота; уподібнюєш себе; самоприниження; силогізми; силогізмичне творення; немарність роботи; форма відпочинку; ніколи не ставився до лекцій формально; накопичена енергія має репутацію; містичний транс; виключившись із дійсності; дістав змогу; усамітнення; будівлі без портиків; сукня із глибоким декольте; риси обличчя; фантазер; ритм існування; часові площини; реальні; мора-*

льний статус викладача; жодних підстав не мав; виглядали стандартно; жодної підозри не викликали; шизофренічне навадження; харчові запахи; всупереч забороні; вивищуватися духом; речі фантасмагоричні; стародавня; жонофобні думки; говоріння; вони гармонізували мене; явище реінкарнації, тобто перевтілення душі; фантасмагорія; ідіотичні думки; фотель; завкафедрою; в принципі; час книжкової кризи; загальнокультурна ціна; констатовано; методологія; розставлено акценти; колеги; президія; публіка; фліртувати; оригінальна; аспірантки; науково витворена глибока концепція; контраст; колеги та колежанки; виявила нахил; химерна гра збігів випадковостей; гра долі; нераціоналістичні позначки; різнобіжні стихії; відповідно зреагувала; складовою її єства; скеровуваність долі; картонні люди-манекени; роботи; надати слово; скептичний, амурні історії; логіка залізна; знак оклику; промови; робити вигляд; відчуження; кричуща зухвалість; передромантична чи романтична доба; момент; закривати обговорення; оголошувати фуришет; мати підстави; виникає бажання; віковий рубіж; передні кінцівки; гуманітарний світ; світ гуманітарної науки в Києві; конференції; незадіяна чарка; ловелас; церемонно; механічно; парадоксальний; неїстівність; містичний; законна підстава; можна визнати; астрологічні прогнози; сум'яття у почуттях; приділяти увагу; перейти рубікона; банальні речі; зігнорувати; система почуттів; по-резонерському; реакція суспільства на недавно заборону алкоголю та антиалкогольну кампанію; атеїзм; рутинна; акти; глупота; дорослість; стоїчно; урочиста акція; фальшивий; штучна патетика; гавань; рифи; сумнівний гумор; афоризми; фактично; натхнення; фаховий психолог; трактувати життя згідно з наукою; психологія; абсурд; існування; еретичне переконання; реноме; свідомість; серія; уможлядна логіка; делікатний; ритуальні слова; єство; енергетичні соки; таємна вечерея; фокуси й видозміни позицій, жона; житейські обставини; режисер; оператор; гримований; циліндр; сюртук; манішка; пульт; мелодраматичність; кошмарні слова; меланхолічно-печально; інструктаж; бунт єства; імпресіоністи; рівновага духу порушилася; кольорова гама; фантазії; ідентифікувати; фоторобот; механістичне; містичне нашарування; обидві категорії; комбінована зйомка; кіносцена; консультант; літературознавчий документальний фільм; брав участь у перегляді відзнятого матеріалу з обговоренням; явище прямого чи кривого відбитку свідомості; неприхильник алкоголю; еротичний шал; в таких випадках; громовідвід; омолоджений організм; звільнення від накопиченої зайвої енергії; дефективна повість; серія

гостроситуаційних подій; секрет ребус; головоломка; за допомогою дедуції; comedia de fenita, adiu; сходити із кону; оплески; метафізика; мислительні конструкції; дієтичний обід; шаблони; натурально; заінтригувати; програти в умі ситуацію; потрапити в ціль; перекинутися кількома фразами; наукові сфери; чиновник; джентльмен; ніяких проблем; доцент; система зв'язку; звернути увагу; дати шанса; випробування; резонерство; вікторія; не першої свіжості; професор університету; принести нещастя; море нещастя; бездоганно; тип жінки; умудрений; самозакоханий; екскременти; відати; проблеми; дуслі; посвячувати; наголошувати; проректи; логічно розмірковувати; об'єкт заохування; фігурано; наївно; природа наділила; клімактеричний період; психічні зрушення; відхилення; стан психічного роздрознення у зв'язку із фізіологічними змінами в організмі; велемудро; переводити речі із сфери психології у сфери моралі; ідентичні; нести моральну відповідальність; позасвідомо; антисвіт; річ уявно-явна; транс уявлень; літературний прийом; нереальність; істина; коди в генетичній структурі народу; фактично; сучасна ментальність; подібні процеси відбуваються на основі...; індивідуальність; сукупність дій; енергетичні впливи; анахронізм; генетичний код; сюрприз; прийняти запрошення; чиновник рангу; фальшива гостинність; науковий опонент; серйозні ділові стосунки; кар'єра; ризикувати; суть; єство; вимір; завершення руху кола; видимість; потелефонувати; час чекання смерті та супокою; істотне; умовиводи; ілюзорні; хибні; наблизитися до істини; кінець вінчає; різновид екзистенції.

Проте книжна мова повісті не утруднює сприймання її читачем, не знижує естетичної цінності художнього твору. Книжна лексика є широковживаною в освіченому середовищі. Про складний мікросвіт рефлектуючого інтелігента, часом неусвідомлені почуття й бажання, прагнення до самопізнання можна розповісти лише вдаючись саме до таких мовних засобів. Отже, мовна форма художнього тексту (поверхнева структура) породжена його глибинною структурою, орієнтованістю автора на внутрішню суть сучасної інтелектуальної людини.

Характеризуючи стилі сучасної української літературної мови, мовознавець С.Я. Єрмоленко зазначає: «Окнижнення літературної мови – процес постійний, оскільки мова поповнюється новими поняттями, іншомовними запозиченнями. Вони входять у мовну практику через засоби масової інформації, останні спричинилися також до проникнення в усне спілкування... зворотів-штампів із писемної мови... Окнижнюється мова через надмірне використання спеціальної,

вужко професійної лексики, через звертання до книжних образних висловів високого стилю. Поширенню книжної мови сприяє також мовна освіта, орієнтована не на живе усне спілкування, а на засвоєння писемно-книжних стандартних словосполучень...» [38, 317].

В оповіданні про Метлинського «Постріл» (цикл – «Оповідання про митців») зустрічаємо книжні слова: *існування; титул статського радника; екіпажі; амазонки; механічні ляльки; вертеп; компаньйони; царська резиденція; аркуш; елементарно; можливість; зворушення відтворити; імітація; обмеженість; незбагнений; діорит; бальзам; арабські бані; вибагливо; фасад; класичне козацьке обличчя; екзотичні стіни; український акцент; домашній лікар; відставний професор Харківського університету; українські вірші; народна словесність; друкувалися в «Основі»; англієць Бльор; утримання; зимовий сад; натура; латинці; обмежуємо; вихолощуємо; більярдна; манірність; ускладненість; нагромадження; супротивлений; точка зору; сенс; будуар; гардероби; ностальгія; пульсуючий; непересічні; індивідуальності; полюси; гобелен; зала-бібліотека; тлін; світ речей світ думок та бажань; кабінет; тераса; міріади спалахів; краса велеліпна; всеосяжне; онатурена сила; доміно; галерея; брак читачів; площини; фізіологія; гонорари; внутрішня потреба; змінити обстановку; музи; грандіозні заміри; едикт 1863 року; діяльність; політика й мистецтво; сполюка; фатальна заклятість.*

Ось фрагмент розмови професора Амвросія Метлинського з письменником-лікарем Степаном Руданським:

«– Вибачте, – тепло сказав Руданський. – Ми, лікарі, завжди пристосовуємо все до *фізіології*. Між іншим, чи не був би я корисний вам як лікар? Отак по-дружньому, без *гонорарів*?

– Ні! – виплеснув із себе Метлинський. – Маю цілком *достатнє здоров'я*. В ці краї я навідався не через хворобу, а через *внутрішню потребу змінити обстановку*. Боюсь надовго закисати на одному місці...

– А от я кисну тут бозна-скільки часу, – всміхнувся Руданський. – Без надії на зміну.

– Але з *музами* ви дружите. Як там ваша скриня творів?

– Стоїть. Втілені й *невтілені грандіозні заміри*, – на вуста Руданського лягла смутна усмішка. – Після *падіння «Основи»* мені як *письменнику* ніде дітися. Була колись думка видатися на *власний кош*т, але власного кошту нема. Крім того *едикт 1863 року*. Наші *гарячіші* голови гадають перенести діяльність до галичан.

Метлинський насторожився.

– Будьте з цим обережні, – сказав тихо. – Бачите: *політика й містечтво* – це досить непевна пара. Невідь-чому вони намагаються лучитися, але з тої сполуки нічого доброго не виходить. Перше вбиває друге й навпаки. Є тут *фатальна заклятість*» (13, 507).

Книжна лексика в оповіданні виступає засобом характеристики епохи XIX ст. в її інтелектуальному вимірі (А.Метлинський, С.Руданський).

Герой повісті «Камінна луна» (той же тип інтелігента-оповідача) – старший науковий працівник музею. Його оповідь, зрозуміло, наповнена книжною лексикою та книжними зворотами: *експеримент; орієнтуватися; стелаж; афоризм; світова мудрість; гама; воістину; логіка; ритор; квіти красномовства; екскурсовод; лекція-екскурсія; ентузіазм; принципи; категорично; словесні вправи; уніформа; професійна мода; зовнішність; навіки дане; образ; шляхетно; афект; запрограмованість; стоїчність; подав заяву; розп'ятий; сокровенне; фортепіано; удари відміреного часу; енергія; уява; марення; ефемерна; фокусувати; театральні; прожектори; дати праву; минуле; майбутнє; симптом; немилосердно; пікантні деталі; нереграла; державний акт розлучення; ініціатор співжиття; визнати шлюб дійсним; обов'язок платити аліменти; повноліття; вирок; урочистість; піднесеність; madame; обопільна згода; ідилічне благополуччя; прокурорська промова; світ книги; буйна фантазія; аскетично; tersi; ситуації; система відчужень; ілюзія; сфери; мікрогалактика; супутники; планети; магнетичний; метеорит; ірраціональність; сентимент; безапеляційно; стан проміжний; наука; історія культури; популярні журнали; теорії; тріумфує; територія; капсула; відчуття; подолати час; педагогічна тема; шедеври живопису; пейзажі Шишкіна; банальна історія неповторна первозданність; посвідчення; фізіономія; башня; зматеріалізована форма бажань; множинність тайн; безліч сфер; телепатичний зв'язок; співіснування біосфер; історія літератури; періоди критики; фрази; автентичність; факт; призма "я"; барви і форми; первісна таємниця; сентенції; комфорт; сковородинівський птах; життєве кредо; складається з двох пунктів; здобуття кар'єри; знамениті статуї; репродукції; інфаркт; скульптури; туристи; світові дива; петропавловські каземати; буденне; легендарне; гіпертрофована; містична принада; меланхолійна; позувала; картинно; патетично; мудрий вчений; бундючно-патетичний тон; меморіальні дошки; монографія; лабіринти вулиць; скептики; гармонія; неестетичні жарти; оформлено звільнення; стабільні часи; наукові проблеми; необхідність; че-*

мна відчуженість; букіністична книгарня; експозиція; раціоналістичні засади; комплекси; ефемерне; арки; темперамент; емоційна хвиля; порух мислі; візія; письмена; палімпсест; пароль; інкогніто; дама в масці; реклама; державна таємниця; духовні інтереси; суспільна драбина; мікросвіт; забезпечені теми; служба; бібліотеки й архіви; фотокопії старих рукописів; пізнавати суть; дослідження з історії; бароко; формула ідеального “я”; плужниківський “музей дрібниць”; какофонія; потреба маніпулювати; зачатки жорстокості й черствості байдужості; середньовічна людина; інтелектуальні накладки; біологічна несумісність; переекспозиція музею; причина; результат; провінціал; неспівмірне; мистецькі альбоми; алегорія; підтримувати розмову; вояжує; незахищена й самотня; жертовність; нонсенс; фатальний день; визначений державою процент; мати довіру; секретарка; обхідний лист; безперервний стаж; рішення згори; експедиції; у нагальній справі; експонати; мистецькі видання; пристрасті; аспірантура; коректор; мистецько-літературний світ; прибулець; елегійно; розсилати компліменти; сотворіння; фундаментально; екзаменатори; інститут; диплом; формальна; інтелектуальна потуга; алогічні; запрограмована жінка; оригінал; значущість ролі; іпостась; біоструми; учений-фантаст; букіністичні книгарні; наукова література з археології; історична белетристика; імітувати; силогізм; сарказм; persona grata; дефіцит; галантність.

Вони виконують характеристичну функцію в зображенні персонажа.

Члени інтелігентної родини Білецьких («Стежка в траві») теж користуються книжною мовою. Рівень освіти Сильвестра, Ванди, Аполінарії, їх рід заняття, стиль життя, манери гармонізують з такою мовою, є виявом індивідуальної мовної картини персонажів. Їх життя, їхні долі, навіть побут не є буденним. І в побутових розмовах вони тримаються гідно, мовлення їх правильне, виражене, з правильно побудованими ускладненими реченнями, або короткими майже афористичними конструкціями. У мікросвіті цієї родини легко розуміють книжну мову, найтонші відтінки слова. Доля жорстоко випробує кожного з них по-своєму, але за будь-яких обставин вони вивищуються над інстинктивним примітивізмом буття. Мирослава спостерігає за батьком, який щойно повернувся з ув'язнення: «... мав напрочуд злагоджені рухи й поводився за столом з непідробною елегантністю, ніби ціле життя обідав у найвишуканіших ресторанах» (25, 482-483). Сильвестр має поетичну натуру, він витворив свій особливий світ. Навіть листи до дружини й дочки писав віршами: «Раптом згадав

один із листів віршем, посланий сюди, був саме про це, як складає він **ув** уяві їхній дім. Кожна людина, здається, писав він, мусить мати в душі *відчуття рідного дому*, навіть коли він сам чи хто сторонній навіки його зруйнували. Кожна людина, писав він у тому першому своєму листі сюди, коли ще не зовсім вона зневірилася, мусить носити з собою оту скриньку з кубиками. Бо як тільки випаде їй вільна хвилина, вона може стати навколішки, вийняти із скриньки кубики і почати будувати. Вона нічого, писав він, в такий спосіб, тобто свого дому, не збудує, але вона збудує собі натомість надію. **Надія**, здається, завершив він того першого листа – це також відчуття рідного дому, це, зрештою, спроба побороти власну зневіру. Диво, однак, не в тому, думав він, а в тому, що надія, з'єднавшись із **вірою**, часом народжують **любов**» (25, 462).

Як і в листах, у розмові з донькою він також урочистий і делікатний:

«– Коли твоя ласка, заграєш мені зараз, дочко, – сказав Сильвестр, коли вони простували додому. – Яка в тебе *програма*?

– Дві елегії: *Масне і Лисенка*. Потім «*Білі ночі*» Чайковського і «*Експромт ля-бемоль мажор*» Шуберта.

– А *прелюдії Степового* ти знаєш?

– Трохи підзабула, але з нотами зіграю.

– Будь ласка, – сказав він сердечно. – А що граєш для себе?

– Є, всяке, – махнула вона рукою. – Що під руку попадає.

– Під руку чи під настрій?

...

– У грі основне, як каже мама, техніка, а не настрій.

– Є *мистецтво*, в якому основне – *настрій*, – сказав серйозно батько.

– Це ж яке, – аж повернулася Мирослава, – чи не поезія?

– Еге ж, поезія. *Поезія – мати всіх мистецтв*» (25, 478-479).

Звичайними для членів цієї родини є книжні слова і вирази: *пацифізм; блаженні і сентиментальні вірші; ілюзії; тавро; чутливість; видавець “Рідного краю”; Олена Пілка; фортепіано; дилетант; дилетантське награвання; технічно опрацьовувати твір; нечесна гра; стерильна чистота; випадковість; Богом дане; контролювати; химера; емоційна дівчина; екзальтуватися; реальний день; самооблуда; непорушність; ідеально; детальніше; надмірна уява; з'ясувати стосунки; розрахувати на себе; філософствувати; викласти умови; незаконно; до нашої ери; монолог; патетично; перекинутися словом; недостойне; прийняти як бідну родичку; стражі закону; документи;*

запити в паспортному столі; співучасниця; тяжка злочинниця; Обехаес; совість чиста ідіома; професійна жебрачка; порушувати закон; непристойно; вимоги; категорично забороняю; клієнти; твори ти добро та ін.

Така лексика для дійових осіб згаданих творів є закономірною. Книжна мова важливий індивідуалізуючий фактор, вона підкреслює освіченість героїв.

Але цим не вичерпується роль книжної лексики у творчості Валерія Шевчука. Цей лексичний шар у різних творах письменника неоднорідний. Крім мовних засобів, які відзначаються книжністю лише за своєю належністю до книжної мови, письменник широко використовує експресивно виразні факти книжної мови, які надають тексту піднесеної тональності. Це, як правило, **старокнижна лексика**, яка є найближчою до архаїчного фонду мови.

Як стилістичний засіб архаїзми традиційно використовуються, з одного боку, для підкреслення урочистості, піднесеності зображуваного, а з другого – для виявлення іронії та сарказму.

Герой повісті «Привид мертвого дому», євангеліст Сухар – людина глибоко віруюча, внутрішньо духовно освітлена, тому **старослов'янізми, біблеїзми** в його мові звучать природно, не дисонуючи з образом. Самого ж євангеліста матеріалістично виховані пожилці дому сприймають як дивака, хоча до слів його все ж прислухаються.

«Очевидно, той Сухар був трошки божевільний, бо говорив якимось штучно, патетично, а може, це він цитував Євангеліє» (39, 136).

Виконуючи проповідницьку місію, Сухар знаходить для кожного потрібні для душі слова Святого Письма:

«– Думаєш, що всі знають, що *внутреннє* важніше *внєшнього*, а не всі ж, хлопче, знають, бо *ока не мають* – для тіла *світильника*. Отож темні вони й мають усе темне в собі. Знаєш, як Христос сказав фарисеям: “Тепер ви, фарисеї, он чистите зовнішність кухля та миски, а *ваше нутро повне здирства і кривди...*” Пойняв, що я хочу сказати?» (39, 162). Так він втішає безногого каліку-сусіда.

Розгубленому інтелігентові Івану Касперовичу євангеліст радить: «Що приходить у розум, те й кажіть, бо так *не ви промовляєте, а дух живий*» (39, 136).

У хворій дівчинці Стасі в останні хвилини життя він підтримує світлу віру в Бога: «Ти, крихітко, моя, – свята, на тебе молитися *тра*, – казав євангеліст Сухар, – знай, що таких як ти Бог любить і бачить! *Благословенний же, хто йде в Господнє ім'я*. Молись, дитино, Господові, і все, що *попросиш у нього з вірою, одержиш!*» (39, 162).

Суржикові та діалектні слова, які інколи трапляються в мові євангеліста, не знижують урочистості звучання його висловлювання. Вони лише свідчать про силу й перевагу істинної віри над формальною освіченістю.

Якщо старокнижна лексика є лише елементом активного словника освічених героїв, сучасників письменника, то в історичних творах В. Шевчука вона є основною.

Валерій Шевчук відомий знавець української старожитності. Його історичні романи й повісті відображають перш за все етапи формування духовного світу нашого народу в ту чи іншу епоху.

Автор вживає матеріальні архаїзми (історизми) з метою створення мовного колориту певної історичної епохи, яка є лише тлом для реалізації авторської інтенції – відтворення духовного змісту епохи згідно з антропоцентричною моделлю світу письменника.

Такі слова, як: *городничих; дяк; компанійський сотник; шинок; козак-характерник; корчма; професор колегіуму; буки; шинкарка; кунтуш; каптан; рушники; хустки; кошулі; пояси; компанійці; козаки; довбня; трунки; альма матер – Київська колегія; вистави; рекреації; притчі; філософ; калитка; колодки (на ноги); отаман; шабелька; череп'яна люлька; свічки; товариство; полк Переяславський із Березані; горня; військо; турки; степи; провіант; тин; глечики; квас; побратимство; хутірець; небеса; сотниченко; псюх; оскарження; з пристрастями; батожили; тортура; ляхи; Гетьманицина; люципер; стріха; латинські вірші; ієромонах; купець; віз; колеса; мазниця; ряднина; крам; регент; єзуїтська колегія; шинкар; корчмар; схизматики; отці-ксьондзі; парусна; єпископ; хорист; драма; схимник; латинська мова* – є засобом відтворення епохи XVII ст. в Україні, коли відбуваються соціально-політичні й релігійні потрясіння.

Релігійно-культова лексика тісно переплітається з *архаїзмами* на позначення предметів і понять цього історичного періоду (*церква Спаса; хор; регент; всеношна; служба; регентське звання; орація; голоси хору; криласи; канон; святі; вища сила; прицерковний садок; замолити гріхи; очиститися; Свята Богородиця; в мирі; Мойсей; Адам; рай; Іоанн Предтеча; блаженний; Господь; муки; Євангелія; Христос; чернець; Авраам; Ісаак; Яків; чорноризці; Йосип; Єва; учень; апостол; світські справи; божі; саном священик; Києво-Печерська лавра; брати во христі; монастир; святість; Лаврські печери; чорне духовенство; розстригтися; благочестиві; єзуїти; органіст; римо-католицька церква*).

Але доба пізнього середньовіччя в Україні представлена письменником через світосприйняття оповідача-мандрівника Іллі Турчиновського, людини освіченої, мислячої, людини, яка шукає гармонії світу. Тому саме книжна лексика з абстрактним значенням переважає у внутрішніх монологах оповідача, який розмірковує про добро і зло, світло й темряву, прагне пізнати світ (макрокосм) і себе в ньому (мікрокосм). Це такі слова: *неспокій; добродіє; читальник; покликання; матеріальні речі; неупокорена душа; тривога; самота; сокровенне; вічна правда; смертний; корені злості; зло; світ; радість; істина; вороги; друзі; криниця святощів; благодать; нещастя; злодії; потойбічне; лихо; злодійство; милосердя; страх; справедливість; страх божий; істота; гордість; рідний отець; ненависть; Слово; світло; прокляття непізнанності; любов; глупота; книжні мудрости; велика й свята сила; ветхий дніми; облуда; дерево життя; письменна; провіщення; розумні; мудрі й пророчі слова; благодійних; віщати; уздріти; світле; темне; життя; смерть; добро; хаос; високість; храм; неземний вогонь; символ; рація; сенс.*

Ця лексика, виконує експресивну стилістичну функцію, надає роздумам Турчиновського небуденності звучання: «Я подумав таке: “Світ розділено надвоє: з одного боку – *світле*, а з другого – *темне*. Ті, що на світлій стороні, бачать супротивне собі темним. Для тих, хто на темному боці, – темрява у світлому. На ознаку цього витворено символ орла й сови. Орел немичний уночі, сова – вдень. Ці дві площини зіштовхнуто у вічному двобої: вони затаїлися не на життя, а на смерть – кожен – бо має свою рацію і свої резони. Чи це необхідно і чи є в тому вищий розмисел?”» (5, 70).

«Дивний спокій бачив я у Миколиних темних очах. Холодне безмежжя відчув нараз, вдивляючись у ті очі, – те, чого й справді не дано людині осягти. Від того ще більш скулилася мені душа, а голос тихо заговорив:

– Світ розділено на *добро* і *зло*, – сказав я. – Це той-таки розподіл на чорне і біле. Лихі ненавидять добро, а добродіє – зло. Тут теж і основі ненависть. Світ розкладено на сильних і слабких, здорових і недужих, зрячих і сліпих. Все, що існує на нашій землі, розполовинено. І все зіштовхується в непримиренній бійці одне з одним, кожне певне своєї правоти. Не знаю, чи є в тому сенс, але чи можна плакати при тому думку про всезагальну любов?» (5, 72-73).

Цей філософський дійсний роздум побудований на протиставленні, що відповідає бароковим естетичним принципам.

В інтимізуючому звертанні до уявного співбесідника-читача оповідач вказує на небуденність своєї оповіді:

«Перепрошую тебе, дорогий читальнику, за те, що забираю час, який ти міг вжити на господарювання, на прогулянку по саду, а коли любиш працю, на догляд того саду. Але мова сьогодні до того, *кого захопив неспокій* і хто шукає свого саду *не у речах матер'яльних*, а в іншому, чого прагне *неупокорена душа*. Може, моя примха, дорогий читальнику, видасться тобі смішна й безрозсудна, не осуджу я тебе: значить писалися ці аркуші для іншого. Знай, сподіваюся я на того читця, кому відслонять вони щось *сокровенне*. На це моя надія, а *надія веде людину* по світі. Зрештою, і кпини людські та зневага не первина мені, і тільки на старість перестав я бути для людей смішним. Годі сказати чому: може, вікував життя недоладно? Але не мені це знати й не *тобі судити* – є *на те вищий суд*. Йому й піддаюся, як і кожен інший смертний, бо *правда наша правдою вічною має промірятися*» (5, 17).

«Всі стилістичні сигнали переконують читача, що тут розповідається важливе, небуденне; йде мова не про одноразові події чи про індивідуальних людей, а про великі й значущі узагальнення» [101, 498].

Епіграф до «першого листка» історичного роману Валерія Шевчука «Три листки за вікном...», повісті «Ілля Турчиновський» теж є таким стилістичним сигналом значущості, зверненням до книжної мудрості, філософської сентенції Г.С. Сковороди:

«Світ неситий, коли не задовольняє,
Вічність несити, коли не завдає жалю...

А я, як був, так і тепер – подорожній!...» (5, 15).

Про те, що Петро Турчиновський («другий листок» роману) – мандрівний нащадок Іллі Турчиновського – так само, як і його далекий предок, прагне збагнути світ з його одвічними законами й відповідностями але вже у XVII ст., свідчать історизми, які репрезентують суспільну атмосферу цього періоду в Україні: *наказний сотник; канцеляриста сотенної канцелярії; міські книги; піп; козак; значковий товариш; посполитий; дячок; панове товариство; шаровари й сорочка; скринька; сідло; перо; каламар; дощечка; кий; школа; пан полковий писар; пан суддя; філософія; урядові особи; позивати перед суд; ясновельможність; латина; основні закони поетики; шеляг; пиворізі; ода; кант; мудрагелі; вірші; лохвицький сотник Гамалія; сотенний козак; городовий житель; урядова ратуш; керей; сердюк; міський*

майдан; обозний; покарна лава; міський писар; рушниця; мушкет; пістоль; школярі.

Герой-оповідач «третього листка» (повість «Ліс людей, або “Чорна книга” Киріяка Автомоновича Сатановського») живе вже в XIX столітті, на що вказують такі назви понять і предметів: *відділення філософського факультету Київського університету; кандидат; посада старшого вчителя; платня чотириста карбованців у рік; правитель канцелярії учбового округу; картуз; студентство; моральна наука; грубий зошит; палітурки; вельможі; ускладнення; студентська камера; парадна пара одержі; прийом; кабінет; правитель канцелярії; приймальня; бакенбарди; папери; служити справі освіти й господарю; малоросійське слово; великоросійська вимова; оформляти папери; провінція; ваше благородіє; призначення на службу; високоблагородіє; титул; Житомирська гімназія; господар імператор; директор гімназії; чиновники; генерал-губернатор; Бібіков; графиня Потоцька; квартира; інспектор; порт'єра; екіпаж; реєстратор; губернське казначейство; казенна потреба; вуаль; аристократія; магістр; хлоп; канчук; палац; салони; карета; компаньйон; двірня; панські палати; козачок; стайня; світське товариство; панна; покоївки; кресало; огниво; маршалок; імператор; особа партикулярна; маєток; справник; царський міністр двору; смотритель; губернський пошт директор; округ; візниця; віцмундирна пара.*

Переважає більшість названих предметів і понять залишилась в XIX ст., а слова, які їх називали, стали історизмами.

Внутрішні ж монологи Киріяка Сатановського (далекого нащадка попередніх Турчиновських), який здійснює свої мандрівки серед «лісу людей», – те ж прагнення пізнати світ, але в дещо інший спосіб. Роздуми освіченої людини XIX ст. про світобудову неможливо передати без використання книжної лексики з абстрактним значенням.

«Зрештою, *політика* – це не та *сфера*, яка приваблює мене. Більш манить мене людська душа, її *багатозначні й неодномірні переливи*, а в людській душі та її *властивість*, котра робить людей лихами. *Збагнути корені людського зла й нещастя – пізнати якоюсь мірою світобудову; завдання важко здійсненне*, хоч і не зовсім неможливе. Мені в голову раптом прийшла весела думка: коли бог, чорт, чи як там його, знають усе *сокровенне в людському бутті*, моя книга, яка згоріла в пожежі, не лишиться безвісною тій вишній силі, а перейде за *законом перетворення у її відання*, а відтак той, кому це потрібно, потім нею належно скористується – вже з того можу я здобути сяку-таку втіху, тобто моя книга стане *складником тієї субстанції*,

котру називають *світовим розумом* – *категорія*, над якою колись тяжко задумувався мій далекий предок Петро Турчиновський» (7, 329).

Але в цьому внутрішньому монолозі урочиста тональність, яка була притаманна роздумам Іллі Турчиновського, відсутня. Її руйнує хоча б вживання поряд лексем на позначення антиподів «бог, чорт» як однорідних у картині світу Сатановського понять «вишньої сили». Нерозділеність цих понять у світосприйманні героя підсилює вислів «чи як там його», що має відтінок зневажливості. У результаті сам Сатановський, на відміну від свого попередника, постає людиною не «вивищеного духу», а навпаки – циніком.

Священик Ілля Турчиновський переживає складну внутрішню драму роздвоєння світогляду між релігійними канонами та натурфілософічним мисленням, що вилилося в пошуки гармонії світу.

Тому біблеїзми в устах і роздумах героя є природними, вони виконують стилізаційну роль і вживаються в позитивному плані. Біблійні тексти творчо використовуються в повісті:

«– Гаразд, – сказав я. – Ви мене вб'єте. А що здобудете? Ви забрали мою одягу і гроші, – сказав я, – все, що маю. За це вас *покарає господь*, але не так страшно, як після того, коли *загубите невинну душу*. *Пам'ятайте про пекло*, – застеріг я, – *кипітимуть ваші душі в смолі, і кричатимете од болю, а мукам своїм кінця не дочекається*» (5, 24-25).

«Що може бути ліпшого на білому світі за такий вечір, – подумав я, – адже все віщає про добро і злагоду?! *Вибач ближньому і не помножуй зла, адже помножене зло породжує нове, і так без кінця*. Без покірливості людина перетворилася б на звіра, а це те, що може *ввергти світ у загибель*» (5, 29).

«Зрештою я переконався ще в одному: не будь надмірно впевнений. Заповідь «*не осуди*» розуміють просто: не осуджуй, а я розумію її – щоб не осуджувати, *не будь надмірно впевнений*» (5, 85).

Якщо Іллю Турчиновського біблейські заповіді спонукають до глибоких роздумів та самовдосконалення, і вони є вагомим позитивним началом його світогляду, то для Киріяка Сатановського вони є механічно засвоєними. Світосприймання Сатановського намагається знайти «шпарину» для утвердження свого цинізму і спростування цих заповідей для себе.

«Натомість я побачив хату, в якій народився, з неї вийшов із книгою під пахвою мій батько – секретар земського суду. Пішов просто на мене, і я знав, яку книгу несе. Був то *катехізіс*, а в ньому *всі десять заповідей*, яких навчав мене щодня. Я міг проказати ті запові-

ді одним духом, для цього треба було тільки звести очі, і слова самі рвалися б мені з рота. Вони значили для мене небагато, як і молитва, що її треба було прочитати вранці та ввечері. Так, я повторював щодня *«не вкради»*, але що значило воно для моєї душі, коли бачив, як поліцейські та чиновники гребуть собі чуже у вигляді подарунків та хабарів. Я казав: *«Шануй батька свого»*, – але коли по сусідству діти викинули на мороз хмільного батька, я сміявся, як і всі навколо. Спокійно дивився, що навколо *содом і гоморра*, й *байдуже ставився* до тих, хто *неправедно клявся* чи *неправедно судив ближніх своїх*», – згадує Сатановський (7, 326-327).

Чиновник-хабарник вдається до цитування Святого письма, облудно творячи «філософське підґрунтя» своїм діям, виставляючи себе за зразок і дорікаючи праведників. Отже, йде спекулятивне переосмислення суті біблеїзмів, вихоплених із контексту, їх фальсифікація. Такий прийом є засобом визначення ціннісної орієнтації персонажів, світоглядних позицій автора.

«Я згадував батька. ... не зробився господарем і не нажив маєтків, як це зуміли його колеги. На ньому полатаний мундир, чоботи руді із такою кількістю латок та набійок, що гупають навіть на піску. Біля нього, батька мого, виступає столоначальник – цей уже в новому мундирі і в лискухих, тонкій шкірі чоботях.

– Самі винуваті, Автомене Борисовичу, – каже він. *Спаситель вистив: всякоє даєніє – благо, і всяк дар совершенен. Ви через свою гордість зневажаєте слово Спасителя, а у вас, вельмишановний, родина на шії. Я от збираюся купити собі сільце і тоді буду спокійний: мої діти з торбами не підуть. А ви не думаєте про своїх дітей – ким же вони стануть?*

– Як бог приведе, – мовив батько тихим голосом» (7, 327).

Всі три оповідачі «трьох листків» (XVII XVIII, XIX ст.) історичного роману мають пристойну для кожного часу освіту. В їх мові, крім біблеїзмів, вживаються імена давньогрецьких філософів, латинь, імена визначних людей України. Так, Петро Турчиновський з дячком Стефаном Савичем «розмовляли тихцем і латиною, а обговорювали основні закони поетики», «додаючи приклади з римських авторів» (6, 149). У розмові ці двоє вживають слова *греки*, *Парнас*, *alma mater*, згадують книгу Івана Орновського *«Спеза дорогого каміння»*, уривки з якої читав викладач *Митрофан Довгалецький*, викладача поетики *Георгія Кониського*, *Лазаря Барановича*, *Самійла Величка*.

І якщо колишні учні згадують своїх визначних вчителів із пістетом, то згадка про свого великого сучасника Тараса Шевченка із вуст Киріяка Сатановського звучить з осудом:

«От недавно висловили ідею про федерацію слов'ян, а це *супротивна існуючому ладу думка*. Чи не чули ви про кириломефодіївців, а серед них *такого собі художника Шевченка*, котрий *замість малювати писав обурливі вірші*?

Ковальський заперечно покритив головою.

– А я чув. Вони хотіли того ж самого, що й ви, і всіх їх розіслано по ведмежих кутках. Ось ваш перший можливий гріх...» (7, 334).

Мовна картина світу автора «Чорної книги» має відповідне забарвлення, тому й вірші Шевченка він кваліфікує епітетом *обурливі*, а самого поета називає *таким собі*, надаючи займенникам-означенням зневажливої конотації.

Не дивно, що цей нащадок роду Турчиновських пише не притчі, не вірші і легенди, як його далекі предки (Ілля і Петро), а саме «чорну книгу» проявив людської ницості, бо таким йому бачиться світ, а точніше «ліс людей».

Отже, освіченість без внутрішньої духовної освітленості не дає моральної вивисненості, піднесення духу.

Вживання власних назв у висловлюваннях суб'єктивної модальності несе контекстуально створену аксіологічну інформацію. Причому, оцінність є двобічною – прямою щодо визначних осіб – сучасників персонажів і опосередкованою тим самим презентацією світобачення самих персонажів.

Експресіоністичні та імпресіоністичні принципи мистецького освоєння дійсності Валерієм Шевчуком найбільшою мірою реалізуються через передоручення своєї ролі оповідача безпосереднім учасникам або свідкам подій. Це надає оповіді особливої достовірності, оскільки фігура оповідача створює і підтримує автентичність відображуваного. «Показуючи найсокровенніші куточки свого внутрішнього світу, оповідач відіграє роль гіда, котрий не просто вказує на шляху визначні місця, але й пояснює їх призначення і зв'язок одне з одним» [69, 171].

Переважає більшість творів В Шевчука починається займенниками *я, ми*, які несуть на собі вагоме лексичне навантаження, розкриваючи перед читачем цілий світ через призму «я» оповідача. Це є принципово важливим для письменника. Світ у будь-якому часовому вимірі постає через психологію сприйняття його конкретно людиною в конкретних обставинах. Антропоцентризм є характерною

ознакою всіх творів митця. Його історичні твори значною мірою людиноопосередковані. Незмінний герой – оповідач (неодмінно людина розумна й освічена) перш за все мислить категоріями того чи іншого часу, в якому він перебуває, і ніби впускає нас у свій внутрішній світ.

Із роману «Око прірви» постає складний внутрішній світ історичної особи XVI ст., одного із творців знаменитого Пересопницького Євангелія – художника та каліграфа Михайла Василевича.

Активізація відповідних мовностилістичних засобів одразу вводить читача у світ життя духівництва XVI ст. Це перш за все лексика на позначення реалій того середовища, до якого належав герой твору (*обитель; Пересипниця; архімандрит пересопницький Григорій; диякон; чернець; моці святих отців печерських; Бог; Микита Стовник; скитник; Четї – Мінеї; святі; Господь; віра в Христа; чудо; Дверці; Острог; чудотворець; Приповісті; Псалтир; Еклезіаст; Святе Письмо; Еразм із Роттердама; піп; паніматка; панотець; послушання; благословення; хрестити; Яків; Мойсей; Давид; Божий чоловік; біс; ієрей; священник; ченці-ієромонахи; Київська Софія; милость; очі Оранти – Нерушної Стіни; Десятинна церква; Свята Пирогова; Заславля; Катерина Чарторийська*). Назви конкретних історичних осіб, культових споруд, географічні назви створюють локально-темпоральну єдність художнього тексту, на чолі якої стоїть Людина.

Про рівень освіти творців визначної пам'ятки старої української літературної мови й мистецтва (М. Василевича та архімандрита Григорія), рівень їх духовного розвитку свідчить манера висловлюватися через «візерунки»:

«– Чому тебе цікавить Микита? – трохи підозріло спитав архімандрит.

– Кажуть, що він новочасний чудотворець, – відповів я.

– «Бог єдиний чуда вчиняє», – сказав отець Григорій із Псалтиря, – не людина.

– «Від Господа – кроки людини», – відповів я за Приповідями.

– «Хай людина не перемагає», – мовив отець Григорій знову-таки за Псалтирем – була це наша улюблена манера вести дискурс – через візерунки.

– «Буває людина, що трудиться з мудрістю, зі знанням та із хистом», – відповів я за Еклезіастом.

– «Бійся людини лукавої», – сказав отець Григорій...» (30, 7).

Дослівне відтворення текстів Святого Письма через діалог виконує стилізаційну функцію, співзвучне з концептуальною ідеєю

твору, спонукає до роздумів над кардинальними проблемами людського буття.

Диякон Созонт учення Христа сприймає як керівництво до дії, а його життя – як зразок для наслідування.

Созонт «був до чернецтва правником і служив у городському суді. Доки не збридив цим світом і не пішов служити Богові. Созонт і учинив, як велів Христос: «*Иди продай майно твоє і роздай жебракам, а тоді йди за мною*», – продав і роздав майно своє, бо, як казав мандрівний отець: «*Безкорисливістю – бо досконала досконалість або досконала любов може здійснитися, бо де є: «Це моє, а це – твоє! – там миру в мирі бути не може*» (30, 8-9).

Посилання ж на книжну мудрість (Євангелія) дозволяє йому утримуватися на належному рівні в дискусії, засвідчує рівень освіченості, надає урочистості звучання його мові: «... той висипав переді мною не менше цитат із Святого Письма в похвалу розуму, бо смисл і розум подає Господь, бо розум – це відділення від зла (*Йов*) і сам розум охороняє людину (*Приповіді*), і блаженна людина, яка знайшла розум (*також Приповіді*), бо Господь небеса утвердив розумом, і людина розумна – це та, яка вчиться Господньому розуму, нахиливши пильно вухо. Бог, зрештою, закликав дурних навчитися розуму (знову *Приповіді*), заявивши, що він – це розум і через те в нього сила, та й людину недаремно похваляють, коли вона розумна.

– Набування премудрості, – сказав він, ще раз цитуючи *Приповіді Соломонові*, – як же це ліпше від золота набування розуму – як же це добріше від срібла». «Розум – джерело життя власникові його і на уста його приваблює навчання» (30, 9-10).

Регістри високої тональності утримуються *старослов'янізмами старокнижною лексикою, біблійськими фразеологізмами* (біблеїзмами). Історична постать Михайла Василевича постає не схематичною, а повнокровною, автор майстерно оживлює її, відображаючи зміни душевного стану художника, складний внутрішній світ митця, джерела його натхнення. «В Житомирі я також почав писати й малювати Євангеліє, але робота не пішла так *богонатхненно*, як у Двірцях чи Пересопниці, – здається того разу я вчинив усе, що зміг, а це значить – *вичерпався*; тут же мені працювалося *пиняво*, рука ніби стратила притаманну їй легкість у писанні і вправність у малюванні...

Це увіч визначало, що маю роботу на певний час покинути, щоб *криниця душі моєї наповнилася духовною водою*, без такої-бо води людина стає суха й нікчемна, до діл та подвигів нездатна...» (30, 3).

Автор вдається до індивідуального okazіонального новотвору *богонатхненно*, який органічно пов'язується з контекстом. Авторське слово (комползит), утворене способом основоскладання за поширеною в мові моделлю, є комунікативно й естетично містким прислівником для характеристики стану художника в роботі над Євангелієм.

Стан творчого піднесення змінюється спустошенням. Слово *вичерпався* з переносним значенням передає найточніше цей стан митця. Доречним у даному контексті є й діалектизм *пняво*, що виступає влучним означенням до дієслова *працювалося* і є логічним наслідком стану *вичерпаності*. Крім відомого діалектного значення (*пняво* – повільно), слово набуває ще й індивідуального авторського значення (неефективно, без натхнення). Відбувається семантичний зсув, який пояснюється контекстом.

В асоціативне поле образного слова *вичерпався* втягується експресивна мовна одиниця – фразеологічне сполучення – *криниця душі*, яка має наповнитися *духовною водою*. Відбувається творче доповнення фразеологічного сполучення, його розширення.

Слово «вода» теж набуває переносного образного значення. Метафоричне порівняння *відчуваю себе порожнім, як глек без води* є точним визначенням стану митця. Інакомовність, образність висловлювань каліграфа сприймається архімандритом, який відповідає в тон.

«– Отож подбай про воду», – коротко відповів мені Григорій і тим самим дав мені волю» (30, 3).

Спустошення художника передає така лексика на позначення фізичного стану: *нездатний, охмелий, сонний, сухий, нікчемний*. Картина світу оповідача в цей час має відповідне мовне наповнення: *все у світі несправжнє й позбавлене глузду; марнота марнот; світ – тлінна тимчасовість; все змінне й скороминуще; єдина пані Смерть; попіл; міст між буттям та вічністю; світ – ніщо* (переважно книжна лексика з абстрактним значенням).

Автор виходить на пояснення словосполучення Око Прірви – назви твору: «Саме тоді, коли приходять до мене такі думки, робота починає огірчувати мені життя і я з вишуканого майстра каліграфії та малюнка стаю несусвітним ледарем, нездатним і пальцем кивнути. Тоді-то і являється мені Око Прірви» (30, 4).

Тональність оповіді змінюється з мінорної на мажорну, коли той же світ бачиться тією ж людиною, але вже зовсім в іншому світлі суб'єктивного сприйняття. Сонце наповнює героя новою могутньою енергією, повертає до життя. «Приходили миті, дні, тижні, місяці,

навіть роки, коли пізнавав себе *іншого: істотою*, по вінця *налитою сонцем*, воно *наливало* мене, як іскристою джерельною водою, *світлом* та *енергією*, і відчував я їх у кожній фібрині свого тіла» (30, 5).

Саме сонце «висвітлює» внутрішній світ персонажа, його стан повернення до активного життя. З метою відображення релевантних для сприйняття героя реалій зовнішнього світу, об'єднаних суб'єктивною модальністю, використовується синтаксична фігура наддовгого речення, яке складається з 232 слів.

«Тоді не в мене летіла стріла з лук часу, а пускав її у світ я, а тятівка при тому дзвеніла й грала теплою мелодією; тоді місяць не жахав мене, бо й сам бачився налитим світлом, а дерева, облиті промінням, ніби завітнали; а земля, і трава, і споруди загадково осинювалися; тоді тіло моє аж співало, приймаючи потоки саява, і кожен м'яз та вудо співали й безвідмовно корилися мені; тоді пропадав вистежувач, котрий безшумно ступав за мною в часи занепаду, і вистежувачем ставав я, бо світ вражав мене дивною, ніколи не повтореною красою, бо все в ньому ставало чудове: і вигин стежки в траві, і тепла гама квітучих трав, і полиск плеса, і листяний убір дерев, і роса, і лінія гілки, і дивовижне сплетіння віток, і форма листка, і елегантні звививни стебел, і барви землі, неба, людського вбрання, і очі жінок, і їхні м'які, ніжні голоси, і поблиск на чоловічих очах, і краса людських чи тваринячих тіл – тоді не думав про змінність та перехідність чи тлінність, бо краса мала стільки перехідних, вишуканих і безподібних зарисів, стільки перелиття, безконечного і вічно незвіданого, що я не міг бачити в ній позначки вічного, і це вічне не було небуттям, а таки буттям, і тоді я починав сумніватися у вічності небуття, бо коли вірити, що вічним є те, чого нема, то й ціна тієї вічності тільки провидна; водночас вічність краси бачилася зримо, зримо відчувалася і зримо розумілася» (30, 5).

Декілька рядів повторюваних сполучників у реченні (*і, а, бо*) ритмізують художній текст. Стилистичний прийом полісиндетону має широкий діапазон експресивно-сміслових функцій. Так, повторюваний сполучник *а* окреслює панораму зображуваних картин природи, сполучник *і* актуалізується в приєднувальному використанні, надає зображуваному повноти сприйняття. Повтор прислівника *тоді* у поєднанні із заперечною часткою *не* (до дієслів) виступає в ролі дистантної скрепи, що пов'язує описуваний стан героя з попереднім. Повторюваний сполучник підрядності *бо* приєднує роздуми про причини стану і сприйняття.

Світобачення людини другої половини XVI – початку XVIII століття з його фантастичними й фантазмагоричними елементами постає з новочинних в українській літературі історичних повістей Валерія Шевчука. Це твори мислительні, психологічні, наближені до інтелектуального детективу, ерудиційні. Преамбула до історичної повісті «Розсічене коло» має книжномовну позначуваність. Оповідач вживає книжну лексику: *житіє; сокровенні науки; країни німців та влохів; Краківська академія; Бландія; міста Європи; інквізиція; єретики; учителі; переконання; мудрість; істоти; тьма; покликання; Костянтин Острозький; зубожілий шляхтич; судовий писар; судова школа; житомирського уряду; сповідник аріяства чи антитринітарства; християнський відлюдник; учень; пізнати проповідують; християни; істинне; неістинне; церква; віра; надія; любов; розум; чуття; істинні; наявні; блуд; творення; рух; сумнів; вістити; розкіш; слава; принади; маєтки; тимчасові вартості; воля Божя; каяття; наслідки; торжество; корінь усіх справ; таємне; явне; керується законами; невизнаний; потаємне знання; невидиме; найдужче; наймудріше; незбагненне; чужа воля; досконале; пізнання; Господь; Острог; на семи замках; розсуд; основи світові; поглиблювати розуміння; утілення; премудрий.*

Повість побудована на історичному документі – записах в актах Житомирського уряду 1582 р. («Книги записні справ замку Житомирського государського за держави його милості короля Стефана Баторія і уродженого його милості пана Симеона Матвієвського, старости Житомирського») і відображає життя стародавнього міста. Авторська уява розкриває таїни душі людської, відштовхуючись від сухих записів скарг в канцелярській книзі. Атмосферу стародавнього міста відтворює **ділова лексика, мовні штампи**, усталені звороти: *підписок житомирського городського суду; житомирський підстароста; кімната уряду; стільці; скарги; прохання; замкові книги; писарчук; скоропис; скаржник; свідчення; подати панові писарю; закликати позивача; свідків; остаточне ствердження; землянин повіту; року тепер йдучого; право посполите; доказу для уряду замало; скарга до книг записних справ; заявити скаргу; право посполите; звинуватити; свідки; занести скаргу в записні книги справ; нанесені його людям синці; потерпілі; скаржник; згадана сума; писарчуки; в цьому-таки році; в червні; самого дня; в середу; ресстри; без трьох вищеназваних; писарі городські; нотуємо скарги; бондарі вищепойменовані; забрали речі стравні: м'ясо, борошно, горох, пино, крупи та сіль - на тридцять кіп грошей литовських; було того попелу на*

вісімдесят лаштів; скриня, в якій шістдесят кіп грошей литовських готових; кошулька, обшита золотом з перлами, яка коштувала десять кіп грошей литовських; чепець, обшитий золотом, моравський, також із перлами, коштував п'ять кіп грошей; пояс срібний, позолочений, в якому було чотири гривні срібла; два золоті перстеньки, в яких по два золотих червоних; кошульок колінських; шитих шовком; чотири; коштували дві копи литовських; скатірок великих тонких дві, коштували копу грошей; рушників чотири, коштували півкопи грошей; лисиць чинених п'ять, кожна куплена по півкопи грошей; обдарована всілякими речами рухомими і статками домовими; шкоди було на дві копи литовських; видав декрета; поставив перед суд; ручилися за нього на поставлення до права; наказав прибути перед уряд; приписати в покражу; описати вказані речі; з придання врядового; попередній запис; потягти до суду; опис починених шкод; писмо з печаттю і підписом руки пана возного на цедулі.

Записи скарг в актах житомирського уряду, художньо оброблені В. Шевчуком і перетворені ледь не в детективні історії сварок і ворожнечі людей, названі ним інтермедіями. Але комедійність цих інтермедій має гіркий присмак. Актуалізуючи лексему *розбрат*, автор проектує події XVI ст. на сучасність, про що свідчить діалог між чиновниками, щоденними очевидцями колотнечі:

«— Коли розглянутися, пане возний, — сказав я, — люди землі нашої дивно колотяться у ворожнечі: один нападає на другого, другий на третього, третій на четвертого. Якесь розсічене коло.

— Що ж за прокляття маємо, пане возний? — спитав я.

— *Прокляття розбрату*, — мовив сердито возний. — Через що й державу свою втратили, і годі її повернути. Ми, юначе, ніби клубок змій, що одна одну тисне і жалить, і настільки сплетені, що й не розпаستися.

— Чи ж завжди так буде? — спитав я.

— Коли не отямимось й не пізнаємо: в *любові* *пожиточніше жити*, ніж у зненависті. Коли повернемо давню пам'ять, тобто отямимось.

— Чи ж буде таке колись?

— Буде, — сказав пан возний, але не зовсім твердо.

— Часом хтось із нащадків прочитає наші записні книги й жахнеться» (34, 92).

Прокляття розбрату, ворожнеча, зненависть протиставляються єдиному, але всеохоплюючому поняттю *любові*, яка одна є порятунком від усіх бід на всі часи й для всіх народів.

Вживання розмовної лексики «пожиточніше» (СУМ, т. VI, стор. 776) (корисніше) надає твердженню *«в любові пожиточніше жити»* більш прагматично зорієнтованого змісту, тобто переводить абстрактні поняття в площину практичного виміру.

Освіченість представників духовенства засвідчує густо пересипаний **латинізмами** діалог ієромонаха Климентія Зіновієва з дяком:

«– *Idem per idem?* – спитав дяк. (Знову те саме).

– Ще не закінчив, – мовив Климентій.

– *Humanum errare est*, – сказав дяк. (Людська річ помилятися).

– Хочу повторити, – мовив Климентій. – *Cutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo*. (Крапля довбас камінь не силою, а частим падінням).

– *Homo sit nomini dens?* – спитав дяк. (Людина людині хай буде Богом).

– *Homo sum*, – втомлено сказав Климентій, – *humani nihil a me alienum puto*. (Я людина, і ніщо людське не має мені бути чуже).

– Може ваша милість чинили *in dubio?* (Із сумнівом).

– *In omnibus aliquid, in toto nihil*, – сказав Климентій втомлено. (Всього потроху, а взагалі нічого).

Тоді дяк вийняв з рота люльку й зареготав.

– *Misce!* – сказав. (Змішай).

– *Misericordia et nonsens*, – відповів дяк. (Милосердя і абсурд, нонсенс).

– *Ex nihilo nihil*, – мовив печально Климентій. – *Errare humanum est*. (З нічого можна мати ніщо. Людині властиво помилятися).

– *Dei gratia?* – спитав дяк. (З ласки Божої).

– Атож, – відказав Климентій.

– Ідіть *ex adverso*, ваша милосте! (Від супротивного)» (36, 266).

Внутрішній монолог Климентія наповнений **термінами, абстрактною лексикою**: *біс; хвороба; рецепт; натуральні ліки; компоненти складників; духовний; милосердя; абсурд; формула; глупота; розум; глибинний сенс; видима мудрість*.

Герой повісті «Початок жаху» Михайло Вовчанський, учень класу поезики Київської академії, декламує вірші Лазаря Барановича:

«Що дивуватись: невічним є гарне,

Трохи поквітне і робиться марне,

Бо як природа прекрасне з'являє,

Навіть хвороба усе те вбиває» (21, 21).

Декламує він й Івана Максимовича:

«Зусібіч нас бідних п'їтьма огортає,

Вже сила немощії і міць пропадає.

Любов зника у людях, злоба виростає,

Всі заздрісні зробились – і це не збуває» (21, 52).

Високий інтелектуальний і мислительний рівень учасників розмови (отця ігумена Іларіона й ієрея Михайла) підкреслює вживання як аргументів біблеїзмів («*ніхто не прийме переможну вітку, зле воюючи*» Іларіон), цитування Михайлом вірша Атанасія Кальнофойського:

«Треба повірить, слушно в цій мірі хтось був повідав:

Зло, що триває, смерть не вбиває, добре я звідав» (21, 29).

Іларіон у відповідь декламує Івана Величковського:

«Труду писання не можна пізнати

Той, хто не знає, як треба писати.

Думає легке і просте те діло:

Пишуть три пальці, а все болить тіло» (21, 29).

Він цитує із Матвія, називаючи Михайла *сіллю землі*: «Коли сіль ізвітріє, то чим насолити її. Не придасться вона ні на що, хіба щоб надвір була висипана і потоптана людьми» (21, 29-30).

Основою для виникнення експресивно-емоційних колоритів мови є перехрещення книжно-писемних і усно-розмовних джерел.

Видозміною книжних та розмовних елементів досягається стилістичний ефект художнього тексту, реалізується його естетична функція.

Мовні одиниці, якими володіє й оперує письменник у своєму творі, засвідчують образне бачення світу, створюють індивідуальну мовну картину дійсності.

3.3. Естетична функція діалектизмів та розмовно-просторічних елементів у мові художніх текстів Валерія Шевчука

Мова художнього твору – це одна із форм реалізації загальнонародної мови. Діалектизми є структурними елементами художнього твору, їх естетизація є однією з ознак творчого почерку письменника.

Мовознавець І. Оссовецький вказує на особливу функцію діалектизмів: «Мова художнього твору – це мікрокосм, не співвідносний з жодним функціональним стилем літературної мови. Художню мову визначає відбір мовних засобів, підпорядкованих відомому естетичному завданню, проте специфічних стильових прикмет у художній

мові немає і бути не може. Мова художнього твору формується з більшої кількості джерел, ніж мова нехудожня, творчий синтез всіх генетично неоднорідних елементів і складає мову певного художнього твору» [99, 302].

Як відомо, художній прийом уведення діалектної лексики в мову художнього твору ґрунтується на протиставленні цієї лексики лексичі літературній, тобто на опозиції останній.

Без сумніву, Валерій Шевчук належить до тих письменників, «кому діалект близько знайомий (з дитинства або за міцними побутовими зв'язками), кому діалект служить засобом достовірного і повного відображення характерів, ідеологічної своєрідності» [72, 238].

Діалектна лексика, ареалом якої є Житомирщина, присутня в усіх творах письменника.

Виступаючи на захист тих письменників, які вдало використовували у своїх творах діалектну лексику, Б. Ларін писав: «У них діалектизми виступають не штучним вкрапленням, а заповнюють пустоти літературної мови, наповнюючи її *органічною пластичністю, колоритністю*. У них застосування діалектизмів значною мірою більш *переконливе, виправдане*. Цілком засвоєна і вкрай необхідна письменникові діалектна лексика і фразеологія вводяться турботливо, доводяться до читача з найбільшою ясністю, на яку здатен письменник. *Ефективність їх майже завжди забезпечена*» [72, 238].

Діалектизми у творах Валерія Шевчука є тими мовними засобами, які надають його художнім текстам особливого колориту, виконують вагомую експресивну функцію, відзначаються стилістичною вмотивованістю.

«В. Шевчук виявляє добру обізнаність з побутом та особливостями життя персонажів. Так, події повістей «Тепла осінь» і «Золота трава», що відбуваються в його рідному Житомирі й на Житомирщині, змальовані живою народною мовою, в авторську розповідь і особливо у мову персонажів цілком доцільно і вмотивовано вкраплюються місцеві діалектні назви... Автор не зловживає діалектними словами, замінюючи їх нормативними, літературними...» [91, 269].

У тексті художнього твору діалектизми набувають додаткового смислового та естетичного навантаження. У художніх текстах те чи інше слово вживається в одиничному значенні. Одиничними є й ті словоформи, які входять в абстрактну парадигму окремої лексеми. Використовуючи конкретне слово в художньому тексті, письменник реалізує один із декількох компонентів складного цілого – лексеми.

Діалектний характер хоч би одного з цих компонентів створює діалектність всієї лексеми і протиставляє її всім лексемам літературної мови. В конкретних реалізаціях фрагментів лексем (змісту і форми) виявляються диференційні ознаки діалектних одиниць, які перебувають в опозиції до літературної мови.

Це може бути окреме значення слова, а не вся його семантична структура, окрема словоформа, а не вся граматична парадигма, окрема словотвірна одиниця, а не словотвірна модель, поєднуваність певного слова, а не вся синтагматика цієї лексеми. Діалектні диференційні ознаки слова можуть реалізуватися також і на фонемному рівні. Наявність хоча б однієї діалектної диференційної ознаки в слові свідчить про те, що це слово діалектне.

За діалектними диференційними ознаками в текстах художніх творів Валерія Шевчука можемо виділити такі групи діалектизмів:

1. Які мають цілковиту відмінність у фонемному складі кореневої морфеми (*писок, гирява, фотель, обійстя, умикання, тертички, невшетність, хльорка, фіндюрка, фіра, отхлань, кошуля, драбуги, оцени, плиткість, світлини, гольба, убрус, зажма, гейби, форботи, опрятає, пиняво, харпак* та ін.).

2. Які мають часткову відмінність фонемного складу кореневої морфеми за наявності більш-менш тотожного значення (*кавалір* = *ковалір* (сл. Грінченка), *черлене, здоровля, живла, прозїрна (вода), шкодливї* та ін.).

3. Які мають відмінність у наборі дериваційних морфем або сполученні кореневих і дериваційних морфем (*лискотїли, колошва, ветидая, познаєш, хлопака, гадкувати, любас, любаска, напастувати, юрлива, позїр, прочував, пишнїв, дивоглядна, навзаєм, середохрестя, змордувати, упослїджений, запосміхається, нікчемнію, здумїла, марниця, засумованї, виблїдлї, дімець*).

4. Які мають відмінність у значенні за умови однакового фонемного складу (семантична деривація) (*трунок, сопух, зимно...*).

5. Які мають відмінність у граматичній характеристиці слова (*сльози текли їй по лицях* (лиця – щоки за сл. Грінченка); *вінишували менї; їли їддю* (їдма, їдом їсти за СУМ); *попрощав її; у тих небах; два яйці; двї словї*).

Стилістична активність слів з диференційними діалектними ознаками робить ці слова помітним і повноцінним компонентом мови художнього твору.

Отже, діалектизми у творах В. Шевчука виконують характерологічну функцію, розкриваючи внутрішній світ героїв, несуть вираз-

не додаткове емоційне забарвлення (*драбуги* – зневажл., підсил. суф. -ує), є повноцінним компонентом національної культури, посилюють експресивність художнього тексту, справляють враження свіжості й нешаблонності мовної тканини твору.

Значний експресивний потенціал мають такі діалектизми, які утворені за відомими словотвірними моделями, але з використанням інших, ніж у літературній мові, дериваційних морфем (*навзаєм, запосміхається, засумовані, прочував ...*).

Коренева морфема має загальний семантичний зміст, який у конкретних словах реалізується в окремих значеннях. У діалектизмах відбувається освіження значення кореня. Всі морфологічні компоненти діалектизму зрозумілі носію літературної мови, тому читачеві не важко зрозуміти діалектизм в цілому (*пишнів, встидаю, гадкувати...*). Відбувається реалізація потенційних можливостей мови в конкретних словах, де синтагматика морфем є незвичайною.

«Незвичні для читача – носія літературної мови комбінації корневих дериваційних морфем створюють нову семантичну якість, куди входить також і спільне значення певної словотвірної моделі, більш абстрактне, ніж окремі конкретні слова, які її репрезентують. Такі *діалектизми* часто тягнуть за собою *широкий спектр словотвірних значеннєвих, стилістичних та інших асоціацій*, які створюють у них глибокий «другий» план, вони сприймаються читачем об'ємно, а не «площинно»; ці діалектизми мають позитивну «філологічну експресію...», – слушно зауважує мовознавець Й. Осовецький [99, 333].

Зазначимо, що мова творів В. Шевчука не справляє враження перевантаженої діалектними включеннями. Талановитий письменник добре відчуває синтагматику мови. У звичні синтагми він вводить діалектизми, не порушуючи природний словопорядок, діалектизми органічно входять у мовну тканину всього літературного твору.

«– Чому ж вони саме на вас *напастували*? – спитав пан підста-роста» (34, 26).

«... але мене нагло скинули долі, здерли одержу і в самій *кошулі* повели в шинок, несучи книги й шати мої як крадене» (5, 33).

«Письменник, який володіє діалектом, – писав Б. Ларін, – відступає від протокольного запису, змінює діалектні утворення, комбінує і чергує діалектизми з нормальною літературною мовою, схрещує, а не змішує їх, він експериментує у сфері нових і нових мовних сполучень. *Ніхто не може позбавити письменника права на такі експерименти, на таку мовотворчість*» [72, 239].

Діалектне слово у творах Валерія Шевчука «... перестає бути умовно-літературним індексом «народного стилю», у тексті воно несе таке ж семантичне навантаження, що й слово літературної мови, і так само, як це останнє, сприяє смисловій насиченості й художній місткості образів літературного твору» [99, 384-385].

Валерій Шевчук у своїх творах використовує багатства загальнонародної мови. Широке застосування письменником **розмовної лексики** надає його художнім текстам колориту невимушеності, а також сприяє експресивності. Не порушуючи норм літературної мови, розмовна лексика має в собі величезний потенціал різноманітних форм і типів свого виявлення, вона є одним із джерел збагачення індивідуальної мовної картини світу митця. Розмовні форми не знижують стилю писемного художнього мовлення. Вони використовуються автором як елементи наближення мови художніх творів до узуальних уживань носіїв загальнонародної мови. Це іменники з конкретним значенням (назви предметів, людей – *дзбан, баняк, кавалок, гладухи, мебля, янгол, гурба, рура*); з абстрактним значенням дій, якостей, властивостей (*виголос, торк, теплінь, дециця, спитування, гандж, твалт, кебета, тлум, мент, зарік, справунки*). Це прикметники: *обичайна, занизький, помічна, плоха, відчіпне, цибатий, зболені*; дієприкметники: *поштива, нажаханий*; дієслова на позначення дій і станів: *гороїжуся, напитував, прочувалася, заглядишся, мізернів, мішатися, видибати, тусати, знерухоміли, проикував; прислівники: звісно, перестрашено, насправжки, навишпячки, підтюпцем, пішака, похватцем*.

Неабиякі виражальні можливості має **розмовно-просторічний шар** лексики. Слова з яскравою експресивно-емоційною забарвленістю є засобом образності і мають чітку позитивну чи негативну конотацію. Так, іменники, які вживаються для назв персонажів (*хитрюги, перестрах, чоловічина, фанфарон, краля, вайло, піжон, бельбас, привідця, собацого, збитошник, харпак, тюхтій*); предметів, понять, дій (*твалт, теревені, калім, барахло, обридження*), мають, крім свого денотативного значення, оцінний компонент. Емоційність окремих слів досягається також засобами словотворення.

Розмовно-просторічні означення *дебелі, барилкувата* (постать), *шолудивий* (пес), *гирява* (голова) мають виразну оцінну кваліфікацію. Означення *шолудивий* як компонент словосполучення *шолудивий пес*, вжитого в переносному значенні для назви персонажа, надає останньому вбівчо-зневажливої характеристики, виявляє ставлення одного персонажа до іншого.

Розмовно-просторічні дієслова: *очуняти, тулятися, почвалав, брехали, розпаслася, не махлюйте, зорив, бебехнувся, длубав, чеберяла, чалапала, гамселити* – також мають додаткове емоційне забарвлення.

Дієслово *розпаслася* вживається в переносному значенні стосовно дії людини та має виразне експресивне забарвлення зневажливості. У синтаксичній конструкції, побудованій на протиставленні, це слово є ключовим:

«– Худий, як тріска, не годує його, а сама *розпаслася*, – перекривляла вона свою найбільшу осудницю, ще й розвела руками, щоб показати, як вона *розпаслася*» (10, 159).

До емоційно забарвлених слів належать також і **вульгаризми**, лайливі слова. Для розкриття негативних рис у характерах персонажів В. Шевчук вживає такі слова і словосполучення: *груба, п'яна бабера з налитим червоною барвою обличчям; курва; уперіцив по спиняці; дурак; гаденя; блядь; паразит; п'яні баби*. Ці дисфемізми, вжиті у відповідному лексичному оточенні контексту замість емоційно і стилістично нейтральних мовних одиниць, є носіями інтенсифікованої експресії. У поєднанні з передачею суржикового мовлення персонажів цей прийом використовується для оцінної характеристики. Таке мовлення набуває експресивності, здатності виражати психічний стан мовця:

«– А мой *паразит* шо, вдома?

– Да, конешно! – бурмотіла Ольга, – он *паразит*, всіда дома!..» (39, 134).

«– От ви мене захотіли тута воспітувать, а чого свою дочку не воспітали? Вона ж у вас *блядь*, дядя!

– Ах ти *гаденя*!

– Старий *дурак*! – крикнув Віктор Вашук. – *Класти* я хотів на твого Бога. І ти мене ще вспомниш! Заплатиш мені» (39, 171).

3.4. Словотворення у мовотворчості письменника В. Шевчука

Засобом досягнення особливої емоційно-експресивної виразності художнього тексту є **авторські неологізми**. Авторські індивідуальні словесні новотвори – одна з визначальних ознак ідіостилю Валерія Шевчука. Здебільшого вони утворюються за діючими в мові словотвірними зразками і виконують естетичну функцію. Л.І. Скворцов

зазначає: «Письменник, зважаючи на норми літературної мови, орієнтуючись і відштовхуючись від них у своїй творчості, аж ніяк не обмежує тим самим свободу мовотворчості» [123, 51].

Одним із ключових понять теоретичних міркувань Р. Барта про мову художньої літератури є поняття міри оригінальності письменника. Проблема для французького семіолога і літературознавця полягала в пошуку такої позиції, яка дала б можливість письменникові «вислизнути з-під влади «масифікуючого» слова» [4, 28].

Він знаходить таку позицію «не в конструюванні нездійсненої «мовної утопії», а в реальному «оволодінні» мовою. Мова не може бути ні змінена у своїй суті, ні зруйнована, як не може бути ні змінена, ні зруйнована література; єдиний спосіб звільнення – це «обманути», «обійти з тилу» мову – супротивника, а саме – добровільно підкоритися її нормам і правилам, щоб тим вірніше поставити їх собі на службу». Тоді мірою оригінальності письменника є міра свободи варіювання. «Варіювання» – єдиний засіб, який дозволяє авторові боротися з його справжнім ворогом – банальністю, бо «банальність» є не що інше, як прагнення літературної інституції підпорядкувати письменника своїм штампам» [4, 29].

Прагнення уникнути мовних штампів, банальності спонукає письменника до індивідуальної мовотворчості. Так виникають оказіональні слова. Таких мовленнєво-експресивних словесних одиниць, що мають властивості невідтворюваності, ненормативності, номінативної факультативності та словотвірної похідності, у творах В. Шевчука виявляємо чимало.

На думку спадає знаменита фраза І.С. Тургенєва про твори О. Герцена: «Мова його до безумства неправильна, але я у захваті» [123, 51].

Словесні інновації Валерія Шевчука підпорядковані ідейно-художній спрямованості твору, активізують асоціативну уяву читача, поглиблюють сприйняття художнього тексту. Увагу привертає значна кількість новотворів – складних слів.

Продуктивним способом творення іменникових і прикметникових оказіоналізмів є складання – традиційний спосіб для української, особливо поетичної індивідуальної мовотворчості (громоносна, злотостеблі (М. Рильський), сивозоревих (А. Малишко), джерельноводи (І. Драч)) та ін.

Прозові твори української літератури ще від І. Вишенського мають ту ж саму традицію.

Складні утворення конденсують зміст словосполучень. Новотворені слова мають більшу експресивну силу, ніж словосполучення, звороти, речення, які вони замінюють. Це такі складні прикметники та іменники, як: *святотлюблене, богооодуховлена, святотлюбливе, живоводні, лихочинна, маломисельні, щиродушні, маломожний, важкомисельний; кривомисля, хитродійці, блудосіятелі, грошозбирачі, маєткорозищирювачі, самоприневолення, байкотворці, світлотлюбці, лихоносність, красотлюбці, злочиння*; дієслова та прислівники: *чудотворить, богонатхненно, солодкоспівно, богозневажає*.

Розглянемо їх функціональну доцільність у текстах творів.

Зображуючи в історичних повістях та романах атмосферу життя певного часу, думки та почуття персонажів – представників релігійно-культового стану, Валерій Шевчук не лише використовує існуючі в мові відповідні шари лексики, але й збагачує лексико-семантичні поля власними новотворами за діючими в мові словотвірними зразками. Такі новотвори не порушують цілісності звучання художнього тексту, більше того, вони посилюють експресивність його тональності. Це складні слова з компонентом *Бог*, який поєднується у другій частині з іменником (*богомисля*), дієприкметником (*богооодуховлена*), дієсловом (*не богознежай*), прислівником (*богонатхненно*), є функціонально доцільними. Перший компонент Бог – надає таким утворенням піднесеності звучання.

Складний іменник *богомисля*, утворений на основі моделі «іменник + дієслово», виступає заміном словосполучення *мислити про Бога*.

«Але це не відвертало його від *богомисля*, все терпів мужньо» (30, 107).

Цього слова не фіксують ні СУМ, ні Словник Б. Грінченка, але воно є цілком логічним утворенням за існуючими зразками (*богомилля*), яке засвідчено зазначеними словниками. Віднесемо це слово до потенційного.

Складний прислівник *богонатхненно* утворений поєднанням іменника з прислівником. Авторський новотвір, який виник у результаті такого поєднання компонентів, наявних у літературній мові, виражає ознаку дії. Слово стає більш ємким, воно містить у собі характеристику роботи Михайла Василевича – творця Пересопницького Євангелія.

«В Житомирі я також почав писати й малювати Євангеліє, але робота не пішла так *богонатхненно*, як у Двірцях чи Пересопниці...» (30, 3).

Автор також вживає словосполучення *праця Богом надихнута*, яке є співзвучним з прислівником *богонатхненно*.

Дієприкметник *богоодуховлена* є поєднанням компонента *Бог* з авторським дієприкметником *одуховлена*, утвореним за зразком «одухотворена», «одушевлена», які фіксуються СУМ. Вжитий у значенні прикметника – означення, авторський новотвір *одуховлена* має не лише часткову відмінність у фонемному складі порівняно зі словниковими словами, але й значне «зміщення» значення, яке пов'язується перш за все з поняттям Бога, Святого Духа.

«Прийшов якось у святе місце священник із Житомира, людина добра й *богоодуховлена*...» (30, 107).

Отже, словотворчість письменника спрямована на більш виразну презентацію глибинної структури художнього тексту через більш виразні елементи його поверхневої структури.

Словник Б. Грінченка фіксує слово «богозневага» (т. I, стор. 79) і тлумачить його як «богохульство, кошунство». Валерій Шевчук вживає в тексті твору іменник *богозневаження*, який також є оказіональним композитом, де твірними основами виступають повні основи словникових слів, поєднані за допомогою інтерфікса «о». Значення новотвору збігається із значенням його компонентів.

«– Дивовижні речі ти кажеш, – мовив Павло. – Чи ж не *богозневаження* називати Бога грачем?» (30, 95).

Автор також утворює імператив, що є похідним від новотвору *богозневаження*, – *не богозневажай*.

«– Не богозневажай, брате Созонте, – мовив Павло. – Чому рівняєш цього карлика до Христа?» (30, 121).

До лексико-семантичного поля, ядром якого є слово Бог, входять також індивідуальні авторські новотвори – складні слова, першим компонентом яких є повні основи «добро», «зло», «лихо», другий же компонент є похідним від дієслів із значенням цілеспрямованої дії «творити», «чинити».

Це прикметник-означення *лихочинні* (справи), який, очевидно, утворено за зразком прикметника «доброчинні» (з пом. рідко. СУМ): «... служба моя – розсічене коло, адже повз мене проходить тіняве, що чинять люди, і розглядаємо справи *лихочинні*, бо справи добрі, в любові творені, в жодні замкові книги не записуються, а хіба що в Божі» (34, 92).

Значення прикметника *лихочинний* тотожне значенню словникового слова «лиходійний» (за СУМ «який чинить лихо» т. IV, стор. 497).

Авторське утворення – віддієслівний іменник *злочиння* – відмінне від словникових іменників «злочин», «злочинство» своїм словотвірним значенням узагальненої дії. Використання автором слова саме з таким значенням видається нам функціонально доцільним у контексті художнього твору.

«Ми йшли в тому світлі, безсловесні й покірливі наче не відбулося між нами *злочиння*, про яке я щойно повів, наче не вони, оті двоє, збиткувалися з мене і не я прийняв стільки наруги» (5, 27).

Іменник-новотвір *лихоносність*, якому словотвірний суфікс *-ість* надає значення узагальненої ознаки, постав із складного прикметника *лихоносний*, який письменник утворив за аналогією до «лиходійний» (СУМ, т. IV, стор. 497 – «який чинить або *несе* за собою лихо»).

Авторові конче було потрібне слово, яке б точно і тонко передавало суть роздумів про людське буття, добро і зло в ньому не лише в діях, але і в намірах. І він утворює це слово, за словотвірним зразком, актуалізуючи семантику другого компонента складного слова. Загалом же новотвір набуває значення: зло ще не вдіяне (вчинене), але воно потенційно можливе як наслідок інших дій, які, можливо, на перший погляд і не здаються лиходійними.

«Я знав, що ці думки не швидко зважуся проголосити, бо ті, для яких віра – гра в обряди, проклянуть мене і зневажать, але в ту ніч вони, ці помисли, в мені проросли, і я був переконаний, що не було в них *лихоносності*, бо на терпимості засновувалися, а *лихоносність* з'являється там, де вершить нетерпимість» (30, 119).

Авторський новотвір *злоначальник* утворений з повних основ слів «іменник + іменник», до того ж цей композит є елементом у юкстапозиті *злоначальник – ворог*, що передає одне поняття і несе на собі значне смислове навантаження.

«Коли ж до Бога любов'ю переможені ми є, Божі робітники ми є, від нього-бо мед приймаємо у вічному житті. Коли ж віддамося голосу плоті й корисливості, плоть же дамо пристрастям, пристрасті кинуть нас *злоначальнику – ворогу* і з ним буде мзда вічна тим, що в геєні йому працюватимуть. Амінь» (30, 126). Поняття «добро» і «зло» протиставляються. Добро уособлює Бог, зло – *злоначальник – ворог*.

Серед авторських новотворів цікавими також є композити, другий компонент яких похідний від дієслова мислити, перший же компонент –прислівники, які характеризують або узагальнену дію, або ознаку за дією (мислення): *кривомисля, маломисельні, кривомисельні, різномисля, важкомисельний*.

Розглянемо вживання цих слів у мікроконтекстах.

«– Ми не бажаємо *кривомисля* і перекручень, – сказав Антоній.

– Через це свої сумніви й думки нам відкривайте – ми відкриті перед вами» (30, 101).

Очевидно, *кривомисля* утворено за зразком наявного в літературній мові рідковживаного слова «кривотлумачення» (СУМ, т. IV, стор. 341).

Похідним від новотвору-іменника є прикметник *кривомисельний*, який знадобився авторові як означення для характеристики персонажа.

«Чи правда те, що сказав Мусій? – спитав Павло. – Вони все так гарно й розумно вияснюють. Чи не *кривомисельний* цей Мусій?» (30, 114).

Якщо в зазначеному новотворі перший компонент складного слова *криво-* вжито у переносному значення, то композит *різномисля* має пряме значення, яке співвідноситься зі словосполученням «різно мислити», тобто неоднаково, перебувати в сумнівах: «... стільки розплодилося *різномисля*, сказав Созонт, – це хвороба душевна, люди в різномислі у сум'ятті пробувають, а отже в сумніві, сумнів же – перший руйнівник мислительних творень» (30, 4).

Так само *маломисельний* співвідноситься з словосполученням «мало мислити», тобто недостатньо: «... щоб утримувати духовну відстань між нами, вибраними святого, і ними, *маломисельними...*» (30, 111).

Отже, авторський новотвір *маломисельний* набуває оцінного значення і вступає у протиставні відношення зі словом *вибраними*.

Авторське ж означення *важкомисельний* у контексті набуває зневажливої конотації, сприяє виразності художнього тексту.

«– Ти, ти! – скрикнула Сакуниха. – Що це за гроші знайшов? І чи знаходив якісь гроші?

– Гроші? – перепитав Іван, коли він їв, то був *важкомисельний*» (37, 239).

Заслугують на увагу також складні слова такого типу: *хитродійці*, *блудосіятелі*, *грошоозбирачі*, *маєткорозширювачі*, *лихочинці*. Вони утворені від дієслівних словосполучень (*хитро діяти*, *сіяти блуд*, *збирати гроші*, *розширювати маєтки*, *чинити лихо*).

Ці віддієслівні іменники називають носіїв процесуальної ознаки, утворені вони за допомогою продуктивних суфіксів *-ець*, *-ач* та малопродуктивного суфікса спільнослов'янського походження *-тель*, який використовується при творенні слова, що поєднується із заста-

рілим словом «блуд» (*блудосіятелі*). У синтаксичній конструкції ці назви становлять цілий ряд однорідних підметів, які об'єднані присудком-іменником, що є водночас узагальнюючим словом для назв осіб.

«Усі лихочинці, облудники, *хитродійці*, підступники, сквернителі, *улесники*, *блудосіятелі*, *славителі*, *гудителі*, еретики та святі, тирані, розбійники, воїни, ненависники, проповідники, купці, лихварі, *скупарі*, грошозбирачі й маєткорозширювачі – це грачі, і тому, що без гри людина прожити неспроможна» (30, 94).

Цей перелік асоціюється з картинами пекла, створеними Іваном Котляревським в «Енеїді». Валерій Шевчук використовує порядок з активною лексикою застарілі слова, доповнюючи ряд індивідуальними новотворами за діючими моделями. Так слово «лихварі» стало зразком для творення авторського *скупарі*, поряд з яким воно розміщене, а слово *улесники* утворилося за зразком «ненависники, проповідники». Відсутні в словнику назви носіїв процесуальної ознаки *славителі*, *гудителі*, утворені автором за зразком застарілого книжного «сквернителі» з використанням малопродуктивного суфікса *-тель*. Деякі однорідні члени синтаксичної конструкції перебувають у синонімічно-антонімічних відношеннях. Таке групування лексики дає можливість письменникові відобразити складність і неоднозначність світу.

«І це тому, що найбільший із усіх гравців – господь Бог, від гри якого створився світ, бо всяке творення – це гра. Це він сплів світову сіть, пов'язавши всесвіт *живоводними* нитками. І той світ став жити. Через це рай, пекло і життя на землі – це гра» (30, 94).

Утворений автором складний прикметник *живоводний*, очевидно, за аналогією до існуючих поетичних «живодайний», «живоносний» і є близьким до них значенням. Разом з означуванням іменником (*живоводними нитками*) він створює метафору для образного унаочнення світобудови. Автор також освіжує дещо призабуте слово *грач*, вживаючи його поряд з більш активно діючим *гравець*.

В. Шевчук використовує різні способи афіксального словотвору в процесі творення нових слів. Авторські новотвори різних частин мови несуть на собі естетичне навантаження, що визначається семантикою афіксів.

Афіксальні новотвори – іменники широко представлені у творах Валерія Шевчука. Це назви осіб, предметів, явищ, узагальненої дії або ознаки.

Відприкметниковим іменникам значення узагальненої ознаки надає словотвірний суфікс *-ість*: *ніякість*, *святошність*, *множність*, *змінливість*, *хитринкуватість*, *приявність*, *позачасовість*, *незłodийність*, *повстримність*, *глупість*, *плиткість*, *розмлоєність*.

Для утворення іменника *ніякість* автор використовує наявний у мові займенник «ніякий», актуалізуючи його периферійне прикметникове значення. Новотвір постає як узагальнена ознака з «прирощеною» авторською семантикою: «... покидає тебе розм'якшіла *ніякість*, і сталяться м'язи, і мужніє обличчя, і пізнаєш себе за вояка, в грудях якого стукоче палке й хоробре серце» (34, 59).

«... губи мої розповзаються у теплій усмішці, на серці стає добре й любо; хтозна, можливо, в такий спосіб я благословляю власну *ніякість*!» (10, 191).

Від рідковживаного прикметника «змінливий» утворено іменник для назви узагальненої ознаки, яка у словосполученні *змінливість долі* мислиться як єдине поняття: «А ще я подумав про дивну *змінливість долі* нашої» (5, 46).

Іменник *хитринкуватість* узагальнює частковий вияв ознаки. Хоча словники не фіксують ні зазначеного іменника, ні мотивуючого прикметника, але новотвір, на нашу думку, є словесною одиницею, експресивність якої досягається подвійним виявом семантики емоційно-оцінних суфіксів (*хитринка* – зменш.-пестл. – *хитринкуватий* – неповнота вияву ознаки).

«Стара всміхалася до нього вже зовсім добродушно, зникла і *хитринкуватість*, і *наїжаченість*: сиділа перед ним тиха, стара жінка і дивилася на нього із теплим співчуттям» (24, 297).

Авторська лексична одиниця сприяє розкриттю внутрішнього стану персонажа, його змін. У цьому ж контексті слово *наїжаченість* автор утворює від мотивуючого, вжитого у значенні прикметника, розмовного дієприкметника з переносним значенням «внутрішньо напружений, насторожений» (СУМ, т.V, стор. 95).

Від книжного *позачасовий* автор утворює за допомогою суфікса *-ість* іменник *позачасовість*, який відрізняється від мотивуючого слова лише семантикою афікса.

«Вони ж були хитрюги, ті дівчата: змінювали одягу, зачіски і взуття, наче хотіли приховати оцю чарівну свою *позачасовість*...» (10, 164-165).

Фізичний стан персонажа спроможний виразно передати іменник – *розмлоєність* – емке авторське слово, яке пов'язуємо з дієсловом «млоїти» та іменником «млість». Авторське слово узагальнює

ознаку стану. «По обіді я відчув утому. Власне, оту післяобідню *розмлоєність*, коли хочеться забути всі проблеми і насолоджуватись за-тишком рідного дому» (9, 100).

Рідковживаний прикметник «глупий» послужив основою для авторського утворення *глупість*. У синтагмі, побудованій на антитезі, воно протиставляється поняттю розуму. «Відтак не Богу почали служити і не в Бога вірити, а траві своїх приписів щодо віри в Бога; розум засудили, а *глупість* узяли за розум, терпіння змінили в нетерпимість і стали більшими варварами від тих, котрі ставились до них поварварському» (34, 12).

Приростково-наростковим є новоутворення *повстримність*.

Слово «стрим» фіксують СУМ (т. IX, стор. 769) та словник Б. Грінченка (т. IV, стор. 216) як розмовне із значенням «стримування».

Повстримність – визначальна риса характеру Мойсея, який вистояв перед спокусою жінки, про що розповів у одній із своїх притч Ілля Турчиновський (5, 16).

Від діалектного *плиткий* (СУМ, т. VI, стор. 584) із переносним значенням «поверховий» автор утворює іменник на позначення узагальненої ознаки, який має емоційно-оцінне забарвлення, частка «*не*» вказує на недопустимість такої риси у чоловіка: «До хлопця їм треба призвичаїтися, а нашому брату коло них пострибати й повихилитися, тобто поступово прихилити їхнє серце до себе, водночас і свою міць при тому виказати, а не *плиткість* чи сопливість» (34, 44).

Пояснюючи в тексті повісті «Початок жаху» назву твору, Валерій Шевчук вживає іменник *незłodийність*, утворений ним за моделлю *незლობливість*. (СУМ, т. III, стор. 600) фіксує іменник «зłodіяння» із позначкою «книжне» і значенням «заподіяння зла кому-небудь». Це значення близьке, але не тотожне авторському навіть при наявності заперечення «*не*».

Значення узагальненої ознаки новотвору – визначальне для характеристики персонажа і є ключовим словом для розуміння назви твору. «*Не чинив я зла, але не чинив нікому й добра*, нікому не приніс смутку, але нікому не дав радості, не спричинив нікому горя, але й щастя не приніс, тож своєю повною *незłodийністю* ніби протиставився світові, відтак і став поза ним. Ось де був *початок мого жаху...*» (21, 25).

Індивідуальне утворення – іменник *приявність* розкриває своє значення лише в сполученні з іншими словами і постало, мабуть, із канцеляризма «(при) наявності». Воно є функціонально доцільним у

скарзі потерпілої перед житомирським урядом: «... то він мене, не-люд, побив і вигнав із хати, і пішла я в своїй одежі, яку на мені бачи-те, а він приписав що одержу мені в покражу, і всього решту я в нього не брала, бо, йшовши геть із дому у його *приявності*, ключа од комо-ри повісила, та й нічого з дому винести він не дав би...» (34, 71).

Авторський іменник *множність* є опредмеченою ознакою великої кількості, і в історичному творі в поєднанні з книжним урочистим словом «воі» з означенням «небесні» є більш функціонально доцільним, ніж словникове «множинність».

«Хто його привів до мене, той із *множністю* воїв небесних прийде і забере його, очищеного покаянням, до себе...» (30, 91-92).

Новотвір – іменник на *-ість* *святошність* пов'язуємо із семантикою словникового слова «святоша» – назвою «богомільної людини, яка суворо дотримується церковних обрядів» (СУМ, т. IX, стор. 106). Авторське ж утворення в поєднанні з означенням *дивна* є узагальненою характеристикою суті святенництва ченця Созонта: «... був він до чернецтва правником і служив у городському суді, доки не збри-див цим світом і не пішов служити Богові.

Але від своєї природи отець Созонт утекти не міг, адже природа його все-таки бути правником, а не ченцем; отже, кожен випадок чудодіяння він докладно, безсторонньо, розпитуючи й досліджуючи, розшукував, докопуючись достеменної правди, в результаті чого кожне із зафіксованих чуд, піддавшись ретельній перевірці, виявлялося непевним, а не маючи достеменного переконання, Созонт не міг його покласти за безсумнівне, через, що, гадаю, його книга ніколи не буде написана, адже кожне чудо має сприйматися й розумітися не через розум, а через віру, а віра з розумом – з'єднання ненадійне. От яка дивна *святошність* була в диякона Созонта, і я думаю, що в цьому він грішив перед Богом, гадаючи, що людський розум – частка великого розуму Господнього...» (30, 8-9).

Серед суфіксальних новотворів – віддієслівні іменники з словотвірним значенням узагальненої дії, утворені за допомогою суфіксів *-анн (я)*, *-енн (я)*: *порожнювання, затурбування, видження, хлепання, омеження, обшахраювання*.

СУМ (т. VII, стор. 269) та словник Б. Грінченка (т. III, стор. 345) фіксують розмовне дієслово *порожнювати* із значенням «бути тимчасово не заселеним».

Авторський новотвір *порожнювання* в результаті «внутріслівної семантичної деривації» (БЭС) виявляє нове значення [165, 331]. Крім того, дієслово *порожнюють* у контексті переосмислюється:

«– Але ж, дядьку, – сказав, – чи ж сам не відкинувся світу й чи не перебуваєш у безділлі, а отже, *порожнюванні*? Чи ж не живеш, уподібнюючись до ченців, що *порожнюють*?» (34, 43).

Письменник сам пояснює значення новоутвореного слова (*порожнювання* – безділля).

Затурбування – okazіоналізм, утворений суфіксальним способом від дієслова «затурбуватися» і зберігає його семантику «тривожитися, непокоїтися» (СУМ, т. III, стор. 366).

«Таким блідим як стіна й побачила його Марія, і пережила перші хвили *затурбування*» (11, 118-119).

Авторське слово *видження* можна співвіднести із словом «видіння». Спільне значення слів стає зрозумілим у контексті. Оригінальність фонемного оформлення авторського слова цілком відповідна мовній структурі історичного твору:

«Немає ніякого дякона у Львові, і не там це відбувалося, а таки в Києві, і я не певен, чи воно відбувалося, а чи було це сонне *видження*» (30, 15).

Хлепання спробуємо пов'язати хіба що з дієсловом «хлепотіти», яке знаходимо у словнику Б. Грінченка (т. IV, стор. 100) із значенням «плескати» (йдеться про хвилі, воду). Іменник для назви узагальненої дії в авторському вживанні виявляє нове значення через «внутріслівну семантичну деривацію».

«Поруч з тим ревом злітає верескливий жіночий голос і чути якесь *хлепання* – це баба лупить онуку» (9, 119).

Отже, у процесі авторського словотворення виникають не просто нові слова, вони несуть значне семантичне й естетичне навантаження.

Актуалізуючи рідковживане дієслово «омежувати», письменник утворює іменник, який він вживає у формі множини *омежень*.

«Я часто дивувався, як щільно ми вплетені у житейську сітку і скільки *омежень* має наша воля...» (21, 31).

Словосполучення *обшахраювання часу* є метафоричним за рахунок поєднання в ньому авторського утворення, яке є похідним від рідковживаного розмовного дієслова *обшахрати*, дія якого неодмінно має переходити на істоту, з іменником абстрактної назви. Авторський новотвір «спрацював» на образність художнього твору, став виразовим мовним засобом.

«– Фотографія – це облуда, – різко сказав Хлопець. – Блюзнірське *обшахраювання часу*!

– Як ти сказав? – здивувалася Галя.

– *Обшахраювання часу*. Ми легковажно тратимо час і весь час намагаємося обдурити себе. Спогади, листи, фотографії – все це без вартості, хіба що вбирається в одержу мистецьку. Тоді воно витворює хоча б ілюзію.

– Це якісь не зовсім збагненні думки» (11, 192).

Витворюється цікавий перифраз: *фотографія – обшахраювання часу*, який годі заперечити.

За активною в сучасній українській літературній мові моделлю письменник утворює **збірні іменники** середнього роду на -я з подовженням попереднього приголосного: *брилля, всечасся, билиння, камінюччя, каміняччя*.

«Відвернувся, наче розглядав річку і накопичене на ній *камінюччя*» (10, 174).

«Старий наче відчув той його настрій, бо дивився на те розкидане *камінняччя*: високе і менше, кругле і довгасте, довкола вивишалися прямовисні площини сірих стін...» (10, 175).

«Отоді йому й здалося, що все оце *брилля* – сотні інших, перегори́лих у світі, а чи, може, екстатичний нагад про них» (10, 175).

Вжиті автором іменники *камінняччя, камінюччя* як збірні назви сукупності предметів відрізняються від словникових *каменюччя, каменяччя* фонемним складом і співвідноситься скоріше зі збірним іменником «каміння», але порівняно з ним виступають більш експресивними мовними одиницями.

Збірний іменник *брилля*, утворений автором від «брили», знадобився йому для позначення нагромадження великої кількості предметів – «сотні інших», як зазначено в тексті.

Іменник *всечасся* – складне утворення за словотвірним зразком іменників «вселаддя», «всесилля».

Авторський новотвір – складне слово – співвідноситься за значенням з його компонентами (весь час), але у контексті набуває додаткового просторового значення (всечасся – це позачасовий ірреальний простір, де жінка в ньому – лише абстракція досконалості).

«Отже, Вікторія тільки зовнішньо нагадує мені жінку, яку я безнастанно розшукую у *всечассі*, і я не врахував, що за стільки років вона цілком могла змінити свою подобу» (32, 151).

У поетичному описі початку дня – улюбленого часу – письменник вживає збірну назву *росся*. Такий оказіональний новотвір активізує творчу уяву читача, породжує асоціацію: роса під сонячним промінням – коштовне каміння (рося).

Саме в такому контексті Валерій Шевчук зазначає: «Уранці ніколи не навідує мене Око Прірви, початок дня завжди наповнює творчою силою, тоді світ інакше, стає ніби зачарований, скісне проміння перетворює в коштовне каміння, в золото і срібло густо нашіпане *росся*, воно чудово виблискує граючи.

Покриті ним трави ніби важчають і стають сиві ...

Усе живе рухається вранці уповільнено, бо ще тримає в глибинах своїх голів мариська снів, які також немовби той-таки серпанок – ще вони живуть, але без контурів і чіткого бачення. Тоді починаєш відчувати: тіло ніби наливається соком зілля і тепла радість уходить у плоть, а випливає з очей, ласкаючи барви, світляні латки, тіні, блискоти; тоді по-особливому пахне *билиння* й бур'яни, і квіти, й листя, а може, це починає пахнути сама земля. Саме тому я вважаю, що вранці Бог розмовляє із землею» (30, 24).

Авторське утворення *билиння* у складній синтаксичній конструкції виконує роль узагальнення в ряду однорідних підметів одного із компонентів складного речення.

Віддієслівні іменники – новотвори, що є абстрактними назвами *пережиття*, *пробуття* утворено за допомогою непродуктивного суфікса -j (а).

Іменник *пережиття* мотивується дієслівною основою (пережити).

«... Міг би зовсім не згадувати свого премудрого і дивачного дядька, коли б він не став дійовцем і цього *пережиття*» (34, 14).

Іменник середнього роду *пробуття* мотивується дієсловом «пробувати» (СУМ. т. VIII., стор. 124) із значенням «бути де-небудь» (звичайно тимчасово). У словнику Б. Грінченка є іменник «пробуток» із значенням «жити» (т. III, стор. 458).

Життя людини є тимчасовим *пробуттям* на землі. Авторське новоутворення звучить природно із вуст ченця Созонта:

«– Бо людина родиться не тільки з волі батьків своїх, а з волі Божої. Коли ж Господь призначив їй місце народження – це значить визначив їй *пробуття*» (30, 138).

Афікальна модель з йотованою суфіксацією використана також у новотворі *потойбіччя* – назви «неземного, загробного» життя («потойбічний») (СУМ, т. VII, стор. 414).

«... Збагнув диякон Созонт: йдуть до монастиря й церкви, де він діяконував разом з ієромонахом Петром, і де розпалилася їхня свара, і звідки пішов у *потойбіччя* отець Петро, так з ним і не помирились» (30, 20).

Іменник *забіччя* утворений автором, очевидно, на основі застарілого іменника «забіч», який знаходимо у словнику Б. Грінченка (т. II, стор. 6) із значенням «укромное мѣсто». Це значення не суперечить авторському, про що свідчить контекст.

«Кинув оком, шукаючи *забіччя*, щоб сховатися» (6, 185).

За цією моделлю також утворені іменники з конкретною назвою (*ухіддя, передухіддя*), без подвоєння (*прихистя*). Такого типу іменники *подоб'я, знеб'я*, віддієслівний іменник *осердя*.

«Але зауваження було справедливе, тож вийшов у *передухіддя*, де ніколи не горіла лампочка...» (32, 128).

«... у тій банально-тишній вітальні ... я сидів з новим *подоб'ям* свого вимріяного образу, з Оксаною...» (9, 89).

«Чоловік на бочці сидів, нерушно втупившись у голубе *знеб'я*...» (13, 521).

«... пан підстароста Іван Станишівський наказав винести його високе різьблене крісло, поставити перед *ухіддям* до урядового покою...» (34, 59).

«Ліпше поспішу у своє скромне, затишне *прихистя*, бо мені так треба десь сховатися» (10, 212).

«Тож нараз оглух, і знову повернулася тиша, м'яка й гарна, і знову не відчув він *осердя*, навіть не огризнувся, як це бувало...» (10, 159).

Іменник *осердя* утворено від дієслова *осердити*, яке фіксує СУМ (т. V, стор. 759). Авторське утворення є омонімом до функціонуючого в мові іменника *осердя*, що називає зовсім інше поняття – внутрішню частину чогось. Наведений контекст дає змогу безпомилково сприймати значення новотвору, який не утруднює розуміння тексту, зате звучить нешаблонно.

Характерним для мови творів Валерія Шевчука є активне використання суфіксів *-ець (-иця)*, *-ник*, *-льник* для утворення назв осіб-виконавців певної дії: *обнімальники, переслідник, нахідці, нахідник, похитник, паленець, вибраниця, осудниця, непрорханець, призвідець*.

Іменники *посідач* і *супрляжник* письменник вживає для назв осіб з іншим значенням, ніж те, яке відоме в мові, тобто відбувається переосмислення семантики слів. Слово *посідач* СУМ (т. VII, стор. 328) фіксує як застаріле із значенням «володар», у авторському вживанні воно означає того, хто займає виборні посади в колективі школярів.

«Розважливий і практичний, незмінний *посідач* усіх високих шкільних посад...» (9, 67). До того ж, у такому вживанні слово має іронічно-зневажливу конотацію.

Відіменникові утворення *нахідник* (нахід – «нашествіє» словник Б. Грінченка: т. II, стор. 531), *похитник* (похить – СУМ, т. VII, стор. 450) співвідносні за значенням із твірними основами. Прирошення значення авторського деривата розкривається в контексті через протиставлення:

«– Отче Іоанне, – жорстко сказав я, – ви чудово знаєте, що не з великою охотою пускаю вас у свій дім, але гість, який ображає господаря, – *не гість*, а *нахідник*» (21, 50).

Для назви чоловіка і жінки, які перебувають у шлюбі, автор вживає у багатьох своїх творах слово *супряжник* (*супряжниця*), яке відоме із значенням «один із господарів, які об'єднуються для спільної праці» (СУМ, т. IX, стор. 852). У перенесенні письменник актуалізує саме значення «спільної праці», яка часто стає вирішальною у спілці – шлюбі, де зникає романтичне почуття і залишається лише тягар обов'язку. Отже, відбувається не лише переосмислення значення, але й значне його природження.

«На чоловіка не без утіхи зорила Ларисина мати, бо, незважаючи на літа, її *супряжник* зберіг добру статуру...» (8, 32).

Такі іменники з суфіксом *-ник*, як *збійник*, *збитошник*, *убійник* не є власне авторськими утвореннями і зафіксовані словником Б. Грінченка (т. II, стор. 124; т. IV, стор. 136) та СУМ (т. III, стор. 438; т. X, стор. 355).

Застаріле слово *убійник*, яке автор використовує для назви того, хто хотів позбавити життя Іллю Турчиновського (XVII ст.), є доцільним у контексті, звучить природно з вуст єпископа:

«– Свята богородиця врятувала мене, – відповів, відчуваючи на очах сльози.

– *Убийника*, злодюгу вже шукають, – сказав єпископ. – А ти, си-ну, лишайся в мирі...» (5, 21).

Називаючи *збитошниками* тих, хто пограбував і жорстоко побив Іллю Турчиновського, письменник розширює семантику словникового слова від невинного «пустун, бешкетник» (словник Б. Грінченка, т. II, стор. 123; СУМ, т. III, стор. 438) до значення, яке називає тих, хто вчинив злочин. В авторському вживанні слово набуває значного експресивно-емоційного забарвлення і є оцінним елементом (за дією) в концептуальній ідеї співвідношення добра і зла.

«Чому вони, учинивши стільки злого, такі впевнені й незворушні, навіть знаючи про неминучу собі кару?

Чому так незмигну й сміливо дивляться мені у вічі, начебто злочинець я, а не вони? Ось що примусило мене пильніше зазирнути цим *збитошикам* у вічі, але не побачив там нічого» (5, 46).

Застаріле слово *збійник* виступає абсолютним синонімом до слова *розбійник*.

«– Стривай, Юхиме! Ти сказав, що напали *збійники* з правого боку, а ти сліпий на праве око. Отож не бачив їх, а коли опритомнів, то теж не бачив напасників. Звідкіля ж знаєш, хто то був?» (34, 19).

На думку Б. Ларіна, такі авторські вживання теж можна віднести до неологізмів.

«*Неологізмом називають* нове, незвичне слово, яке вводить письменник в літературну мову. Це «нове» слово часто буває почерпнутим з *дуже старих джерел* і є власне *забутим словом*» [72, 138].

Застарілі слова – іменники з старослов'янським суфіксом *-тель* надають урочистості звучання висловлюванням:

«– Ти мені, – сказав він старцеві, – батько й мати, *навчитель* справ добрих і вождь спасіння мого» (30, 25).

«... Але в інтермедії грають не те, що сам собі надумав, а те, що написав її складач, а *творителем* її було саме життя» (21, 33).

Подібне авторське ж утворення *народителька* (9, 56) має виразну іронічно-інтимну конотацію. Іменник утворено за допомогою продуктивного суфікса *-к(а)*.

Письменник утворює нові слова – іменники на позначення абстрактних понять за допомогою суфікса *-от (а) (благота)*.

Цей новотвір якнайточніше передає емоційний стан героя, є узагальненою назвою душевного стану.

«Це була мить, коли ніжно закрітає на деревах листя, а трава починає пахнути. Тоді краплі, що миготять перед очима, стають срібні і тиха музика виникає. Вона звучить десь на споді серця, й назва їй – *благота* душевна» (9, 127).

Для утворення нових слів-віддієслівних іменників – автор залуचाє також малопродуктивний суфікс *-ун (смішкуні)* (34, 26).

Індивідуальні авторські іменники, утворені за допомогою суфіксів *-чик, -ець, -у (е), -юк, -иськ (о)*, надають їм відтінків зменшеності або збільшеності та суб'єктивної оцінки, набувають у художньому тексті експресивності, наприклад:

«Я вперше відчув після довгої-довгої ночі, що існують на світі отакі залиті сонцем ранки, що ранки ці – не рана, а бальзам на душу, що в мені таки заховане велетенське *накописько* енергії...» (9, 103).

Письменник використовує суфікс *-иськ (о)* для утворення назви абстрактного поняття. Цей суфікс не лише надає поняттю значення збільшеності, але й несе відтінок суб'єктивної оцінки (внутрішнього відчуття потенційних можливостей).

Слово ж *гралисько* утворено за зразком, скажімо, «пасовисько», де суфікс *- иськ (о)* вказує на простір для тих чи інших дій.

«Священнослужителі перетворили храми у *гралиська*, бо де є обряд – там і гра» (30, 94).

Авторський новотвір несе в собі суб'єктивну оцінність, саме суфікс *-иськ (о)* надає йому відтінку осуду.

Різних відтінків набувають у контекстах авторські іменники-новотвори такого типу: *мовчазнюк, смішець, дімець, піреньце, єдинчик, дідусяк* та ін.

Характерним для Валерія Шевчука є також творення іменників безафіксним способом від префіксальних дієслів: *прихек, задих, прихлип, припин, нагад, спротив, вичерп, погук, притома, озлоба, ослаб, прийда, розмись*. Це іменники чоловічого і жіночого роду.

Виявляємо також серед авторських новотворів віддієслівний іменник від безпрефіксальної основи *тік* «... погляд убирив у себе *тік* білого мерзлого світла» (12, 313).

Мовознавець Н. Сологуб вважає, що в результаті такого усічення «слово виступає, власне, у вигляді кореневої морфеми. Семантика цієї морфеми не «розчиняється» серед семантики афіксів. Актуалізується саме семантика кореневої морфеми, так би мовити, у згущеному вигляді» [135, 82].

На її думку, це дає можливість письменникові поглиблювати оцінні потенції слова.

Серед відприкметникових авторських утворень іменників шляхом усічення зустрічаємо у творах як іменники, утворені від безпрефіксальних прикметників (*швид, густ, огидь*), так і префіксальних (*безлюдь, бездонь*).

«Вітер плескав полотнищами, над головою цвіла яскраво-синя *бездонь*, яка впала йому у вічі» (10, 140).

Цікавими видаються й такі авторські утворення – іменники, як: *іджа* (від діалектного дієслова «їдження» (СУМ, т. IV, стор. 59), *виж* (свідок), *видження, нецноти* – *жінки* (нецнота – порок: словник Б. Грінченка, т. II, стор. 561), *чвора* (безафіксним способом шляхом усічення від дієслова «виварювати» – «витівати»: словник Б. Грінченка, т. I, стор. 199), *вирахунок, скерунок, схотінок* (суфіксальним способом від префіксальних дієслів. СУМ фіксує іменник жі-

ночого роду *схотінка* як розмовний (т. IX, стор. 902). Авторський іменник *окоєм*, очевидно, утворений від слів «око» + «йняти» (обійняти) способом основоскладання і має значення – «те, що можна обійняти оком», може бути синонімом до слова «красвид». Лексичне значення нового слова стає зрозумілим у контексті художнього твору: «... він різко звівся... Утупився поглядом в *окоєм* і завмер. Погляд його був запалений гострим вогнем західного сонця» (13, 524).

Іменник *співдорожжани*, який неодноразово трапляється в тексті художніх творів В. Шевчука (30, 7; 5, 74), утворений автором за допомогою префікса *спів-*, що має значення спільної участі, для назви тих, хто ділить дорогу з «блудними синами» – героями творів письменника.

Значення спільної узагальненої дії надає префікс *спів-* у новотворі «спів-дотикання».

Для утворення іменників *самопиха*, *самоприневолення*, *самоприреченість* використовується наявний у мові словотворчий засіб – префіксоїд *само-*. Авторський іменник *отхлань* утворено від діалектного «хлань» (СУМ, т. XI, стор. 76) із значенням «безодня» префіксальним способом.

«Лариса відчинила двері парадного, за якими – чорна *отхлань*, вона наче завагалася, ступати їй туди чи ні...» (8, 11).

З таким же значенням вживається іменник і в іншому творі (18, 9).

Іменник *ворогиня* (21, 50) автор утворює для назви особи жіночої статі.

Вжитий автором іменник *вшетечник* пояснюється в тексті зноскою (30, 120) – розпутник; *стидомирник*, *стидомир'я* (30, 120; 21, 50) пояснює контекст: «Мав би принаймні вийти з цього дому, де таке творилося, застукати до сусідів, напасти з ними на *стидомирників*, поврізувати їм поли і здати до суду – так принаймні чинять усі зраджені чоловіки» (21, 50).

Збагачують мову творів В. Шевчука також вживання *застарілих*, *діалектних* та *рідковживаних* іменників: *переступ*, *полегиша*, *острога*, *псиця*, *зажсма*, *прочіл*, *плохій*, *здириця*, *варіяти*, *погонь*, *живло*, *казань*.

Граматичну зміну роду іменника *крават* на чоловічий замість відомого іменника «краватка» жіночого роду можна розглядати як прагнення автора спрямувати читача на асоціацію предмета, який називає це слово, все-таки з особою чоловічої статі.

«А коли вдягав на сорочку *кравата*, помітив, що руки тремтять...» (32, 136).

Система новотворів у Валерія Шевчука поповнюється також за рахунок прикметників. Використовуючи наявні в мові словотворчі засоби та продуктивні способи словотворення, послуговуючись діючими моделями української мови, письменник утворює прикметники, які розширюють оцінні можливості їх як епітетів, привертають увагу читача своїм свіжим звучанням або незвичним поєднанням. Це перш за все прикметники-означення, утворені способом основоскладання: *гіркосмачні* (вуста), *творчоносна* (сила), *м'яко-докірлива* (мова), *сіро-крепдешиновий* (день), *добродушно-задоволені* (очі), *козлоголосий*, *каланчеподібний* (піжон).

Оцінні можливості новоутворень реалізуються в художніх текстах.

«Дмитро стоїть навпроти *каланчеподібного* піжона, який, здається, привів Ларису ... обидва ж бійці найжачені й голосно метають один в одного бойовими покриками» (8, 40).

Каланчеподібний піжон – це чужак, якому не симпатизує оповідач.

Героєві, який передчуває щось недобре у своєму майбутньому шлюбі, у голосах товаришів, які співають на честь його нареченої, «щось учувалося жабиного, *козлоголосого* та ослиного» (34, 113).

Авторське означення-новотвір у ряду інших означень є засобом передачі психічного стану персонажа й опосередкованого цим станом сприйняття.

Створений автором складний прикметник-оксюморон *гіркосмачні*, що є означенням, дає можливість визначити внутрішній стан героя, поєднання в його душі таких же контрастних відчуттів темного й світлого. Розкриття внутрішнього через прояви зовнішнього – душевних порухів через смакові відчуття: «... аж вуста мені стали *гіркосмачні*, а щось у душі тануло, щось збуджувалося – хто знає, може, отой темний ворог? Але ні, я почав пізнавати ще одну істину: на споді душі в нас живе не тільки темне й несвідоме, є там ще одне сотворіння. Щось ніжне й красиве, розчулено беззахисне, те, що просить сонця й тепла» (9, 88).

Художні авторські означення *сіро-крепдешиновий* (день), *ніжно-сонне* (обличчя), *добродушно-задоволені* (очі), *м'яко-докірлива* (мова) (10, 191; 10, 164; 10, 159) створюють зорово-дотикові образи, є влучною психологізуючою деталлю.

Найпродуктивнішим способом суфіксації письменник утворює прикметники-новотвори. За допомогою суфіксів *-альн* (*проникальні*), *-яв* (*шарудявий*), *-лив* (*колислива, заколислива, дерлива, вигинлива*), *-н* (*уломні, спалашна, оповіджене, дивачний*), *-ат* (*насматі*).

Додаючи префікси до функціонуючих у нашій мові прикметників, письменник неологізує такі слова: *безсмачна, безпашна, пропам'ятна, піврідний, заходне, ареальне*.

Дієприкметник-новотвір *приповільнене*, на нашу думку, зазнав ад'єктивації так само, як суфіксальні *гонені, надвержений, розстервлена, зм'якшлі, мнуті*. Використовуючи іншомовний префікс *-а*, письменник утворює означення на заперечення ознаки, вираженої безпрефіксальною формою «реальне»

Їжу, яка не викликає задоволення (не має смаку і запаху), він означає *безсмачною, безпашною*. Прикметник *підставна* (думка) утворено, навпаки, відкиданням префікса від вживаного слова «безпідставний». Значення новотвору відповідно змінюється на протилежне: *безпідставна – підставна* (думка). Слово *спалашна* є означенням до слова *пристрасть*. Прикметник передає ознаку сили і короткотривалості *вогню пристрасті* (спалах).

Прикметник *піврідний* автор доречно вживає для визначення міри кровної спорідненості брата і сестри, у яких різні батьки і одна мати.

«– Все-таки ти рідний її брат!

– *Піврідний*, виправив з легенькою усмішкою Хлопець» (11, 196).

Суфіксально-префіксальні новотвори-прикметники можна представити такими прикладами: *безпошанівний, безвгадна, заінена, нерозлийний* (ворог), *поваблivi, оспалі* (очі).

Усі вони – результат словотворчості письменника, цікаві, на нашу думку, творчі авторські знахідки.

Отже, актуалізація «прихованих (імпліцитних) сем» словесних одиниць «у похідних значеннях, у похідних словах або окремих випадках уживання» [74, 5] виявляє їх в індивідуально-авторських новотворах, сприяє реалізації ідейно-естетичних установок письменника, розширює тезаурус його індивідуальної мовної картини світу.

Висновки

Мова творів Валерія Шевчука репрезентує мовну особистість одного з найвизначніших представників інтелектуально-філософської, психологічної прози в українській літературі ХХ століття.

Творчо використовуючи багаті ресурси загальнонародної мови, письменник прагне естетичної довершеності, виявляючи в художніх текстах високу культуру письма, творить елітарну форму національної літератури.

Використання мовних засобів підпорядковане розкриттю ідейних та естетичних настанов митця. Мовна картина світу художника слова, що постає зі створених ним текстів, є вербальним відображенням світовідчуття письменника, його ціннісних орієнтирів.

Глибокий внутрішній світ письменника-філософа Валерія Шевчука з його бароковими естетичними принципами світосприймання, домінуючими духовними цінностями породжує дискурс, звернений до естетично, духовно, інтелектуально адекватного реципієнта (елітарного читача).

Багатство і розмаїття зовнішнього світу, яке вражає Шевчукових героїв – спостерігачів і мислителів, має відповідне мовне вираження – твори письменника відзначаються лексичним багатством.

Індивідуальна мовна картина світу не лише письменника В. Шевчука, але й героїв його творів національно детермінована. Використання мовних одиниць, що називають суто українські реалії, представляють систему уявлень, насичену народнопоетичною образністю (*хміль, березка, звіробій, глуха кропива, оман, стародуб, калачики, ромашки, буркун* – назви рослин з оповідання «Самсон» або «золота миса» сонця з оповідання «Свічення»).

Центром моделі світу, що постає з екзистенційного світовідчуття, є людина. Події зовнішнього світу – лише тло, на якому відтворюється внутрішній духовний світ персонажів. Характерною ознакою творів В. Шевчука є вживання лексики на позначення абстрактних понять, що передають внутрішній стан героя. Це персоніфіковані образи (*Страх, Розум, Жінка з цвіту*).

Метафоричне, притчове бачення світу в його складності й універсальності, що постає через образне мислення, витворює в мовних знаках нову естетичну реальність.

Визначальними в ідіостилі В.Шевчука є наскрізні образи його творів, слова-символи, що у видозміні образної семантики стають засобом експресії.

Слова із символічним значенням є тими словесними художніми засобами, які пронизують творчість В.Шевчука. Це насамперед *дорога, дім, сонце, ріка, небо, очі, дерево, трава* і т.д.

Слова-символи стають ключовими для розуміння умовних ситуацій, зміщень локально-темпоральних площин. Автор не лише розвиває традиційні значення символів, але й наповнює їх новим змістом у поєднанні з іншими словесними одиницями (*синя дорога*). Взагалі, «кольоровий естетичний світ» Валерія Шевчука має символічну позначуваність (*біла сорочка, синя дорога, чорна стежка, біла дорога, сиві очі*). В архітектоніку традиційної символіки вписується використання автором у своїх творах християнських символів (*білого, срібного кольорів Абсолюту, небесної дороги, чистої ріки живої води*), які відображають особливості національної культури з її незмінними християнськими цінностями.

Збагачує образність мови художніх творів система персоніфікацій. В образному слові персоніфікуються конкретні реалії, явища природи, слова з абстрактним значенням (*дім, дерева, Осінь, сутінки, Сонце, Місяць, день, хмари, Самота, Туга, Сум, Печаль*).

Письменник також вдало використовує у творах синсемантичні лексичні одиниці, актуалізує їх, наповнюючи значенням, яке перевершує їх першопочаткове призначення (той – евфемістичний заміник слова *чорт*, персоніфікований образ – *Хтось*).

Спостерігається також парадигматика художньої образності з прирошенням символічного значення, наприклад, *дорога*.

Перифрастичні утворення як вторинна номінація є важливим оцінним компонентом через механізм зближення, що виступає непрямым порівнянням (*очі – дві малі сірі й надзвичайно світлі кринички, блакитні шматки криги*).

Мовна палітра творів письменника позначена використанням синонімічного багатства національної мови. Найчастіше – це контекстуальна дієслівна синоніміка (з їхніх розтулених пащек щось *гарчало, туркало, фуркало, пухкало, хрипіло, булькотіло, крехтіло, сипіло, й шипіло*).

Використання антонімів є засобом увиразнення через протиставлення. Система антонімічних поєднань (*світло – темрява, день – ніч, добро – зло, дім – дорога*) має концептуальне наповнення в моделюванні картини світу.

Із скарбниці загальнонародної мови письменник черпає влучні вирази – фразеологізми, вводячи їх у текст без змін або творчо трансформуючи. Інтелектуально-філософський рівень забезпечує книжна фразеологія – церковнослов'янська (бібліїзми, латинізми).

На фоні нейтральної загальноновживаної лексики художніх творів помітна професійна лексика, діалектна, книжна (старокнижна), індивідуальна. Валерій Шевчук як письменник – «книжник» свій індивідуальний стиль формував під впливом світової культури та давньоукраїнського мистецтва. Мовотворчість письменника демонструє невичерпні виражальні можливості рідної мови. Автор утворює нові слова за продуктивними і непродуктивними моделями (*дивогідна, вкмітив, народителька, множність, прохавчо*). Ці новотвори дають можливість письменникові вносити додаткові відтінки семантики, зміщувати смислові акценти контекстів, вони звучать свіжо й оригінально. Такі слова будять думку, залучають читача до процесу мовотворчості (*книгокрад, піврідний, інакшіє*). Така ж роль і застарілої, а також рідковживаної лексики. Актуалізуючи рідковживані слова, письменник знайомить читача з раритетним фондом національних мовних надбань.

Постать Валерія Шевчука є цілком самостійним і неповторним явищем в сучасному мовно-літературному процесі.

Самобутній письменник В. Шевчук є одним із тих, хто своєю творчістю виводить українську літературу на світовий рівень, започаткований його попередниками.

Список використаної літератури

1. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора // Лингвистика и поэтика. – М., 1973.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966.
3. Балли Ш. Французская стилистика. – М., 1961.
4. Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М., 1989.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М., 1986.
6. Белянин В.П. Психологические аспекты художественного текста. – М., 1988.
7. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.
8. Біланюк Л. Картина мовного світогляду в Україні // Мовознавство. – 2000. – №4-5.
9. Борисенко Н.М. Народнопоетична символіка у колористиці роману В.Шевчука «Три листки за вікном» (особливості назв) та стиль українського фольклору: Збірка наукових праць / Під ред. Ю.О. Карпенко та ін. – К., 1996.
10. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателя. – М., 1984.
11. Будагов Р.А. Человек и его язык. – М., 1974.
12. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Пер. з рос. – К., 1993.
13. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Пер. с англ. – М., 1996.
14. Виноградов В.В. К теории построения поэтического языка: Учение о системах речи литературных произведений // Поэтика: Сб. статей. Временник отдела словесных искусств. – Л., 1927. – Т. III.
15. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959.
16. Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – М., 1986.
17. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. – М., 1963.
18. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991.

19. Gabelentz G. von der. Die Schpachwissenschaft. Leipzig. - 1891. - S.82. // Цит. за Винокур Г.О. О языке художественной литературы. - М., 1991.
20. Гальперин И.Р. Проблемы лингвистики // Новое в зарубежной лингвистике Вып. IX. Лингвистика. - М., 1980.
21. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981.
22. Герд А.С. Введение в этнолингвистику: Учебное пособие. - СПб., 1995.
23. Гетьман І.М. Теоретична і практична ідеографія. Принципи побудови тезаурусів. - К., 1993.
24. Гиро П. Разделы и направления стилистики и их проблематика: Генетическая стилистика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвистика. - М., 1980.
25. Горнятко-Шумилович А.Й. Боротьба за «автентичну людину»: Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму. - Львів, 1999.
26. Горнятко-Шумилович А.Й. «Другий план» розповіді і його джерела у прозі Валерія Шевчука. - Львів, 1999.
27. Григораш А.М. Письменник і фразеологізм // Культура слова. - Вип. 18. - 1980.
28. Грицютенко І.Є. Естетична функція художнього слова (в українській прозі 30-60-х рр. ХІХ ст.). - Львів, 1972.
29. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / Пер. с нем. - М., 1985.
30. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки: Архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука // Слово і час. - 2000. - №2.
31. ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ. - М., 1989.
32. Дегтярьова Л.І. Ліричні я і ми у поетичному тексті // Культура слова. - Вип. 25. - 1978.
33. Дмитренко М. Символ і фольклор // Філологічні науки: вісник ЛДПУ, 2001. - №4.
34. Добровольський Д.О., Караулов Ю.Н. Идиоматика в тезаурусе языковой личности // Вопросы языкознания. - 1993. - №2.
35. Дроздовский В.П. Принципи і передумови стилістичного аналізу прозового твору. - Одеса, 1972.
36. Дужик Н.С. Мовна особистість М. Хвильового в аспекті стилістики та історії української літературної мови. Автореферат дисертації на здобуття ступеня канд. філол. наук. - К.

37. Дяченко Л.М. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення // Мовознавство. – 1997. – №2-3.
38. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності: Стилїстика та культура мови. – К., 1999.
39. Єрмоленко С.Я. Синтаксис і стилїстична семантика. – К., 1982.
40. Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова. – К., 1987.
41. Ефремов А.Ф. Очерки по изучению языка и стиля писателей. – Саратов, 1966.
42. Жайворонок В.В. Лїнгвостилїстична основа творчості Т.Г. Шевченка // Мовознавство. – 1994. – №2-3.
43. Жоль К.К. Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении. – К., 1984.
44. Жулинський М. До людини і світу – з любов'ю // Шевчук В. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К., 1989.
45. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації // Сучасність. – 1994. – №3.
46. Зеленько А.С. Про деякі функції діалектизмів у мові художньої літератури // Культура слова. – Вип.22. – 1982.
47. Значение и смысл слова: Художественная речь, публицистика / Под ред. Д.Э. Розенталя. – М., 1987.
48. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л., 1989.
49. Ільїн В.С. Курс історії української літературної мови: Мова творів Т.Г. Шевченка. – К., 1957. Вип. V.
50. Интерпретация художественного текста в языковом вузе // Межвузовский сборник научных трудов. – Л., 1983.
51. Камінчук Г., Мороз С. Естетика Сковороди у творчості В. Шевчука. Зб. наук. праць К.-Подільського державного ун-ту. Серія філологічна. – Вип. 2. – 1998.
52. Караванський С. Відкритий лист до письменника В. Шевчука // Визвольний шлях. – №12. – 1999.
53. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. – К., 1993.
54. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
55. Князев Н. Про мовотворчість Василя Барки (символи у романі «Рай») // Зб. матеріалів доповідей на науковій конференції «Українська мова: З минулого в майбутнє», присвячений 200-річчю виходу в світ «Енеїди» Івана Котляревського. – К., 1998.

56. Ковалевська Т.Ю. Елементи НЛП у дослідженнях особистісної лінгвоментальності // Зб. наук. праць. Філологічні науки. – 1999.
57. Ковальчук О.В. Українське народознавство. - К., 1992.
58. Кожевникова Н.А. Отражение функциональных стилей в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. – М., 1971.
59. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М., 1990.
60. Комаринець Т. Про тенденції бароко в системі українського романтизму // Українське бароко. Матеріали I конгресу МАУ. – К., 1990.
61. Концевич Є. Таємна зброя Валерія Шевчука // Україна: Наука і культура. – Вип.25. – К., 1991.
62. Корогодський Р. Валерій Шевчук – книжник / Українська мова та література. – 31 серпня 1999 р.
63. Корогодський Р. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому // Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. Т.І. – Харків, 1994.
64. Кравченко А. Валерій Шевчук // Історія української літератури ХХ століття. – К., 1995. – Кн. 2. – Ч. 2.
65. Кремльова О.І. До питання про особливості функціонування мовних одиниць з національно-культурних компонентом у художньому тексті // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – Х., 1992.
66. Критенко А. Семантична структура назв кольорів в українській мові // Славістичний збірник. – К., 1963.
67. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений. Семантика производного слова. – М., 1981.
68. Кубрякова Е.С. и др. Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи. – М., 1991.
69. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М., 1988.
70. Кухар-Онишко О.С. Індивідуальний стиль письменника: Генезис, структура, типологія. – К., 1985.
71. Лазебник Ю.С. Символіка поетичного тексту // Мовознавство. – 1989. – №6.
72. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. – Л., 1974.
73. Левин В.Д. Литературный язык и художественное повествование / Вопросы языка современной литературы. – М., 1971.

74. Лисиченко Л.А. Лексико-семантична система української мови. – Х., 1997.
75. Логвиненко О. Між двома полюсами обертається думка В. Шевчука у книжці повістей «Жінка - змія» // Вітчизна. – 2000. – №1/2.
76. Лопатин В.В. Рождение слова: Неологизмы и окказиональные образования. – М., 1973.
77. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М., 1982.
78. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
79. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л., 1972.
80. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Пб., 1999.
81. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
82. Лурье Св. Историческая этнология. – М., 1998.
83. Лыков А.Г. Окказионализм и языковая норма // Граматика и норма. – М., 1977.
84. Лыков А.Г. Современная русская лексикология: Русское окказиональное слово. – М., 1976.
85. Масенко Л. Миф та реальність в оповіданні Валерія Шевчука «Самсон» // Українська мова та література. – 31 серпня 1999.
86. Мельничайко В. Аспекти лінгвістичного аналізу художнього тексту // Дивослово. – 1999. – №9.
87. Метафора в языке и тексте / Отв.ред. В.Т. Телия. – М., 1988.
88. Милорадович В. Українська відьма // Нариси з української демонології. – К., 1993.
89. Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «Символ и культура» // Труды по знаковым системам XX в. Актуальные проблемы семиотики культуры. – Вып. 746. – Тарту, 1987.
90. Молотасва Н.В. Етноміфологеми у художньому мовленні Т. Шевченка: концепт і знак // Мовознавство. – №2-3. – 1994.
91. Мовна палітра Валерія Шевчука / В.М. Русанівський. Культура української мови: Довідник. – К., 1990.
92. Мовчан Р. Бароківі тенденції в романі Валерія Шевчука «Дім на горі» // Українська мова та література. – 31 серпня 1999.
93. Мовчан Р. Валерій Шевчук, якого я знаю і, мабуть, не знаю зовсім ... // УМЛ. – 31 серпня 1999.

94. Мойсієнко А.К. Слово в апперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша. – Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. – К., 1997.
95. Муромцева О.Г. Мова прозових творів П.О. Куліша // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – Х., 1992.
96. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. – К., 1992.
97. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. – М., 1993.
98. Никитина С.Е. Языковое сознание и самосознание личности в народной культуре // Язык и личность / Отв. ред. акад. Д.Н. Шмелев. – М., 1989.
99. Осовецкий И.А. Диалектная лексика в произведениях советской художественной литературы 50-60-х годов / Вопросы языка современной русской литературы. – М., 1971.
100. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
101. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994.
102. Павлович Н.В. Парадигми образів в русском поетическом тексте // Вопросы языкознания. Наука. – №3. – 1991.
103. Панов Е.Н. Знаки, символи, языки. – М., 1983.
104. Панченко В. Маленькі свята серед буднів // Вітчизна. – №2. – 1988.
105. Петровский В.В. О ключевых словах в художественной прозе // Русская речь. – №5. – 1975.
106. Попович М.В. Мировоззрение славян. – К., 1985.
107. Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник / Пер. з рос. – К., 1985.
108. Потебня О.О. і деякі питання сучасної славістики. – Х., 1962.
109. Потебня А.А. О націонализме // Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти / Упоряд. і вступ. стаття Ю. Шевельова. – Нью-Йорк, 1992.
110. Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989.
111. Принцевський І.Т. Авторські новотвори в українському поетичному мовленні // Проблеми словообразовання русского и украинского языков. – К., 1976.
112. Радзівєвська Т.В. Концепт шляху в українській мові: поєднання ідей простору і руху // Мовознавство. – №4-5. – 1997.

113. Регушевський Є.С. // Перифрази в українській мові // Укр. мова і літ. в школі. – №4. – 1984.
114. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебренникова, Е.С. Кубрякова и др. – М., 1988.
115. Рудяков Н.А. Основы анализа художественного текста. – К., 1989.
116. Русанівський В.М., Єрмоленко С.Я. Життя слова. – К., 1978.
117. Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография (Виноградовские чтения IX - X). – М., 1981.
118. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. – №2. – 1988.
119. Сапожнікова М. Кольороназви у системі української мови XVI-XVII ст.: Науковий вісник. – Вип. 116. – Чернівці, 2001.
120. Семенюк О.Д. Місто без квітів: Фольклористика у казках Валерія Шевчука // Культура слова. – Вип. 44. – 1998.
121. Сепир Э. Язык: Введение в изучение речи. – М., 1934.
122. Симонок В.П. Французькі запозичення в українській мовній картині світу // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – Х., 1992.
123. Скворцов Л.И. Художественная литература и нормы языка // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография (Виноградовские чтения IX - X). – М., 1981.
124. Словарь української мови. В 4 т. / Зібр. ред. журн. «Киевская старина». Упорядкував з дод. власн. матеріалу Б. Грінченко. – К., 1907–1909.
125. Словник епітетів української мови / Єрмоленко С.Я. – К., 1998.
126. Словник української мови. В 11-и т. – К., 1970–1980.
127. Словотвір сучасної української літературної мови / Відп. ред. М.А. Жовтобрюх. – К., 1979.
128. Слухай (Молотаєва) Н.В. Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т. Шевченко (Лінгво-семіотичний аспект). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. – К., 1996.
129. Соколовская Ж.П. Картина мира в значении слов: «семантические фантазии» или «катехизис семантики?». – Симферополь, 1993.
130. Соколовская Ж.П. Семантическая структура слова и «картина мира»: семантические фантазии или «катехизис семантики?». – Симферополь, 1998.
131. Сологуб Н.М. Мовний світ Олеся Гончара. – К., 1991.

132. Сологуб Н.М. Індивідуальний стиль Олеся Гончара (мовний аспект). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. – К., 1993.
133. Сологуб Н.М. Цвіт художнього слова Олеся Гончара // Мовознавство. – №3. – 1988.
134. Сологуб Н.М. Поняття “індивідуальний стиль” письменника в контексті сучасної лінгвістики // Слов’янська філологія: Науковий вісник. – Вип. 117-118. – Чернівці, 2001.
135. Сологуб Н.М. Мовний портрет Яра Славутича. – К., 1999.
136. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. – М., 1995.
137. Сопоставительная лингвистика русского и украинского языков / Ижакевич Г.П., Кононенко В.И. и др. / Отв.ред. В.И. Кононенко. – К., 1980.
138. Сорокин Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста. – М., 1985.
139. Ставицька Л.О. Естетика слова у художній літературі 20-30 рр. ХХ ст. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. – К., 1996.
140. Ставицька Л.О. Про характер взаємодії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови // Мовознавство. – №4. – 1986.
141. Ставицкая Л.А. Семантика лексических единиц в поэзии М.П. Бажана. Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. – К., 1987.
142. Ставицька Л. Динаміка художньої семантики епітета блакитний в українській поетичній мові ХХ ст. // Збірник матеріалів доповідей на наук. конф. «Українська мова: З минулого в майбутнє», присвяченій 200-річчю виходу в світ «Енеїди» Івана Котляревського. – К., 1998.
143. Ставицька Л. Тебе ніколи на мучила даль? (До 100-річчя від дня народження М. Хвильового) // Культура слова. – Вип.45. – 1994.
144. Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. – М., 1988.
145. Степанченко І.І. Принципи функціонально-типологічного дослідження ідіостилу (на матеріалі лірики С. Єсеніна) // Мовознавство. – №6. – 1991.
146. Тарнашинська Л. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і час. – №6. – 1998.
147. Тарнашинська Л.Б. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К., 2001.

148. Теория метафоры: Сборник / Э. Кассирер, Р. Якобсон, А. Ричардс и др. Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – М., 1990.
149. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т.30. – М., 1951.
150. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
151. Українські символи / Дмитренко М.К. – К., 1994.
152. Уфимцева А.А. Опыт изучения лексики как системы. – М., 1962.
153. Фельдман Н.И. Оказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования. – М., 1972.
154. Фізер І. Літопис подій. Виступ на врученні прямиї фундації Антоновичів // Слово і час. – №12. – 1991.
155. Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.
156. Чабаненко В.А. Норми словотворення і мовна експресія // Мовознавство. – №2. – 1980.
157. Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности / В.Н. Телия, Т.А. Графова, М.А. Шахнарович и др. – М., 1991.
158. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – БМ.(юнхен); Едмонт (Канада), 1989.
159. Чикало М. З історії назв кольорів в українській мові XIV - XVIII століття // Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXIV: Праці Філологічної секції. – Львів, 1997.
160. Шанский Н.М. Лингвистический анализ художественного текста. – Л., 1990.
161. Шевчук В. Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко // Україна. Наука і культура. – №28. – К., 1994.
162. Schulz-Yahde Karl. Zur Yegenstadsbestimmung von Philologie und literaturwissenschaft. – Berlin, 1928. (Цит. за Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991).
163. Этнознаковые функции культуры / Отв. ред. акад. Ю.В. Бромлей. – М., 1991.
164. Язык и личность / Отв. ред. акад. Д.Н. Шмелёв. – М., 1989.
165. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд. – М., 1998.
166. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ. и фр. / Вступ. ст. и сост. К. Голубович, К. Чухрукидзе. – М., 1996.

Список використаних джерел

1. Шевчук В.О. Серед тижня: Оповідання. – К., 1967.
2. Шевчук В.О. Трублять лебеді над Славутичем: Повість. – К., 1967.
3. Шевчук В.О. Набережна, 12: Роман. Середохрестя: Повість. – К., 1968.
4. Шевчук В.О. Маленьке вечірнє інтермецо: Повісті. – К., 1984.
5. Шевчук В.О. Ілля Турчиновський (листок перший): Повість // Три листки за вікном: Роман-триптих. – К., 1986.
6. Шевчук В.О. Петро Утеклий (листок другий): Повість за судовими актами XVIII століття // Три листки за вікном: Роман-триптих. – К., 1986.
7. Шевчук В.О. Ліс людей, або “чорна книга” Киріяка Автомоновича Сатановського (листок третій): Повість // Три листки за вікном: Роман-триптих. – К., 1986.
8. Шевчук В.О. Чудо: Повість // Камінна луна: Повісті. – К., 1987.
9. Шевчук В.О. Камінна луна: Повість // Камінна луна: Повісті. – К., 1987.
10. Шевчук В.О. Двоє на березі: Повість-диптих // Камінна луна: Повісті. – К., 1987.
11. Шевчук В.О. Дім на горі: Повість-преамбула // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К., 1989.
12. Шевчук В.О. Голос трави // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К., 1989.
13. Шевчук В.О. Мандрівка в гори // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К., 1989.
14. Шевчук В.О. На полі смиренному: Роман // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К., 1989.
15. Шевчук В.О. Птахи з невидимого острова: Фантастичні повісті // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К., 1989.
16. Шевчук В.О. Сповідь: Фантастичні повісті // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К., 1989.
17. Шевчук В.О. Мор: Фантастичні повісті // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К., 1989.
18. Шевчук В.О. Дзигар одвічний: Роман. – К., 1990.
19. Шевчук В.О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К., 1990.
20. Шевчук В.О. Панна квітів: Казки для дітей. – К., 1990.

21. Шевчук В.О. Початок жаху: Повість // Сучасність. – №3. – 1993.
22. Шевчук В.О. Сад житейських думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т.1. – Харків, 1994.
23. Шевчук В.О. Життя та пригоди Віталія Волошинського, писаним самим // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т.1. – Харків, 1994.
24. Шевчук В.О. П'ятий номер // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т.1. – Харків, 1994.
25. Шевчук В.О. Білецькі // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т.1. – Харків, 1994.
26. Шевчук В.О. П'ятий номер // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т.2. – Харків, 1994.
27. Шевчук В.О. Життя та пригоди Віталія Волошинського, писаним самим // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т.2. – Харків, 1994.
28. Шевчук В.О. Через дорогу. Білецькі // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т. 2. – Харків, 1994.
29. Шевчук В.О. Постпозиція // Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т. 2. – Харків, 1994.
30. Шевчук В.О. Око Прірви: Роман. – К., 1996.
31. Шевчук В.О. Горбунка Зоя: Повість // Жінка – змія: Сучасна проза. – Львів, 1998.
32. Шевчук В.О. Жінка в блакитному на сніговому тлі: Повість // Жінка – змія: Сучасна проза. – Львів, 1998.
33. Шевчук В.О. Жінка – змія: Повість // Жінка – змія: Сучасна проза. – Львів, 1998.
34. Шевчук В.О. Розсічене коло // Біс плоті: Іст. повісті. – К., 1999.
35. Шевчук В.О. У пашу Дракона // Біс плоті: Іст. повісті. – К., 1999.
36. Шевчук В.О. Біс плоті // Біс плоті: Історичні повісті. – К., 1999.
37. Шевчук В.О. Закон зла. Загублена в часі // Біс плоті: Історичні повісті. – К., 1999.
38. Шевчук В.О. Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка: Роман. – К., 1999.
39. Шевчук В.О. Привид мертвого дому: Ностальгійна повість // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – №2. – 2001.
40. Шевчук В.О. Бал-маскарад із собаками: Повість // Київ. – №7-8. – 2001.

Наукове видання

Переломова Олена Степанівна

ІДІОСТИЛЬ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Монографія

Комп'ютерний набір О.С. Переломової
Комп'ютерне верстання О.С. Переломової
Художнє оформлення обкладинки І.М. Дубовікової

Формат 60х84/16. Ум. друк. арк. 8,14. Обл.-вид. арк. 7,88. Тираж 350 прим. Зам. №131.

Видавець і виготовлювач
Сумський державний університет,
вул. Римського-Корсакова, 2, Суми, 40007
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3062 від 17.12.2007