

УДК 81'373.74

Віталій Кононенко

м. Івано-Франківськ

КЛЮЧОВІ ВИСЛОВЛЕННЯ ЯК ТЕКСТОТВІРНІ ЗНАКИ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

У статті визначено функції ключових висловлень як текстотвірних знаків. Ключові висловлення вводяться в художній дискурс за допомогою мовностилістичних прийомів шляхом їхнього повного або часткового повторення.

***Ключові слова:** ключове висловлення, текст, дискурс, лінгвокультурема, слово-символ, паремія, текстотвірна функція, прецедентний текст, мовно-естетичний ефект.*

Теорія ключових слів відкрила перспективи дослідження лінгвокультурологічної проблематики, що ґрунтується на визначенні функцій вербалізованих понять — лінгвокультурам, лінгвоконцептів, слів-символів, дескрипцій у творенні національно орієнтованого культурного простору. Як зазначила А. Вежбицька, «ключові слова» — це слова, особливо важливі й показові для окремо взятої культури [1: 35], отож ідеться передовсім про осмислення через мовно-естетичні знаки [2: 8] явищ історикокультурного рівня з одночасним аналізом національних пріоритетів, ментальних ознак тощо. До аналізу ключових слів залучено різні тексти, причому не лише художні, проте визначення їхньої ролі і місця як організаторів дискурсних фрагментів ще не забезпечує основної лінії дослідження. Водночас увагу сучасної мовознавчої думки зосереджено на вивченні різнотипних лінгвокультурам як знаків текстотворення у їхніх зв'язках і взаємодії з іншими компонентами дискурсного ряду.

© В.І. КОНОНЕНКО, 2014

У цьому сенсі привертають увагу не лише окремо взяті слова як ключові одиниці текстового рівня, а й цілісні висловлення, що виконують різнобічні функції зв'язування фрагментів тексту, а часом і організації закінченого дискурсу як лінгвокультурологічного явища. Такі компоненти тексту мають широкий діапазон формування й функціонально-прагматичного призначення. В основу їхньої типології можуть бути покладені засади виділення індивідуально-авторських утворень, тобто таких, що становлять важливий елемент ідіолектного стилю, і прецедентних текстів, тобто потенційно відомих включень із різних текстових джерел. Ці неоднотипні за джерельною базою текстові знаки вирізняються своєю лінгвокогнітивною спрямованістю, прагматичною значущістю, історико-культурологічною зумовленістю, пресупозитивним й фоновим спрямуванням, символічним змістом. За умов уживання лінгвокультурем на рівні висловлень постає проблема взаємодії на рівні «текст ? смисл» [див.: 5: 14], розв'язання якої ускладнене накладанням елементів алузійного, ремінісцентного, асоціативно-оцінного впливу, що визначається на рівні дискурс-аналізу й полягає, зокрема, у його розумінні як сукупності текстів, що виявляють себе на основі вивчення породжених ними смислів.

Якщо, посилаючись на М. Бахтіна, можна твердити, що в своєму мовленні ми зазвичай відтворюємо фрагменти давніших текстів і водночас щось до них додаємо [3: 15], то дійдемо висновку, що в разі акцентування тих чи тих висловлень письменник передбачає — свідомо чи несвідомо — їхнє «відлуння» в подальшому тексті. Ступінь такої актуалізації текстового компонента може суттєво різнитися, але сутність досягнення мовно-естетичного ефекту залишається однаковою: ключові висловлення стають «вихідною точкою», зарядом, що має «встрелити», «пружиною» розгортання подальшої оповіді.

Навіть використане як ключове на порівняно невеликому текстовому просторі таке висловлення стає художнім засобом, завдяки якому групується образна структура, який викликає нові асоціативні уявлення, створює цілість текстової організації. Наведемо приклад. У «Зачарованій Десні» О. Довженко наводить текст про братів героя повісті Сашка, які *рано, казали, співать почали*; далі оповідається, як хрестилися й плакали жінки, слухаючи *їхні концерти*. Коли брати померли від пошесті в один день, їхній батько заплакав: — *Дітки мої соловейки!.. Та чого ж так відспівали*. Згадуючи синів, мати й потім називала їх *соловейками*. Закінчуючи спогади про батька, О. Довженко повертається до пам'ятних для нього батькових слів: / *я ледве чую оте далеке його: Діточки мої, соловейки...* Гірке батькове визначення зв'язало текстовий фрагмент у закінчену картину. В основу ключових емоційно-експресивних слів лягли трагічні події, що закарбувалися в свідомості героя як свого роду високооцінна характеристика непересічної батькової вдачі.

Ключове висловлення як авторський крилатий вираз може бути народжений у різних ситуаціях, які відтворює художній текст; нерідко це

породження діалогічного мовлення, отож продовження вже сказаного з додаванням нових реплік, а на цьому ґрунті й осмислення всього текстового фрагмента. Скажімо, О. Гончар у романі «Собор» оповідає історію виникнення задуму створити в степу Божий храм. Йдеться, зокрема, про козацького підлітка, якому *в плавнях з'явився образ цього собору*, згадуються побачені ним під час сновидінь міражі: *В такий спекотний літній день, багатий міражами, в короткому сновидінні відкрився він юному генієві*. А далі наведено розмову з цього приводу двох студентів. Один з них, Геннадій, каже: — *Ти ж сучасний хлопець, Миколо, лев на курсі з теоретичної фізики, і я просто дивуюсь, як ти можеш захоплюватися анахронізмом, піддаватися ... міражам*. І чує у відповідь: — *Без міражів не було б віражів. Так, я гадаю, на це міг би відповісти той, хто знається на законах аеродинаміки. А собор — це не тільки міраж. Найвища поезія, думка людська неминуче прагне матеріалізуватися, і тут це сталося колись*. Далі згадується, що *в отому гроні соборних бань живе горда, нев'януча душа цього степу... Живе його задума-мрія, дух народу, його естетичний ідеал*. У тексті наведено роздуми про призначення людини й знову лінія оповіді тягнеться до міражів: — *Навряд чи взагалі є щось гідніше, як вдосконалювати свій дух, увічнювати себе в праці, в творіннях своїх. Чи це, по-твоєму, теж міражі?* Отож від сновидінь, міражів через закони теоретичної фізики й аеродинаміки до віражів, душі цього степу, задуму-мрії, духу народу і в узагальненому вислові *без міражів не було б віражів* — таким прийомом поєднується текст; римізованість фрази (міражів — віражів) підтримує її смислову вагу. Ключове *без міражів не було б віражів* набуло текстової реалізації (між іншим, чи не переспівом Гончарових ключових слів є вірш І. Драча «Міражі»: *Сон виткими віражами / В міражі мої летить?*).

Місце розміщення ключових висловлень доволі відмінне. Певною мірою функцію ключового компонента художнього твору може виконувати вдало дібраний епіграф, але його зв'язок з текстом здебільшого лише опосередкований, побудований на принципах асоціативного осмислення в текстовій структурі твору. Ключове висловлення може бути першим реченням тексту, тим самим автор наперед визначає його можливий мовно-естетичний ефект, окреслює напрямок оповіді і передбачає розвиток сюжетної лінії твору; проте такий початок має свої мінуси, оскільки зазвичай не тільки не інтригує читача, але й заздалегідь визначає, про що йдеться, отож і інтрига втрачається.

Скажімо, одним із зачинів роману Р. Федорова «Палиця для прокажених» є висловлення *Це повторювалося кожної ночі*. Природно, що після цих слів — ключових для фрагменту тексту — має йти пояснення, що ж саме відбувалося *кожної ночі*. На продовження письменник і розгортає подальшу оповідь: *Сьогоднішньої ночі* (отож в одну із задекларованих у ключовому висловленні *ночей*) *теж* (знову-таки автор відсилає читача до попередньо мовленого) *крізь сон* (адже *ніч*, тому *крізь сон*) *почув під подушкою писк і шарудіння, а через хвилину його вуха були повні*

скреготу, потріскування й чамкання: щось начебто прогризало в дерев'яній стіні діру. Далі за текстом у свідомості героя виникає підозра, що таке щось, йдеться про те, що це зовсім і не *щось*, а *хтось*, можливо, це подає сигнал його загиблій приятель або поселений уявно якийсь мовець. Закінчується уривок словами, що пов'язані з початковим зачином: *Кузьмак без пам'яті падав на ліжко і засинав, мов у глибоку яму западався, ледве чи не сполудня. І так повторювалося майже кожної ночі.* Початкове ключове висловлення виконало свою текстотвірну функцію.

Частіше ключове висловлення виникає в складі тексту твору не на його початку, однак оскільки для розгортання його прихованого смислу в нових текстових фрагментах потрібний простір, позиція ключових слововживань щодо подальшого викладу здебільшого небезперспективна. Скажімо, у повісті для дітей шкільного віку Д. Ткача «Я — шестикласник» ключовому висловленню передує порівняно неширока «експозиція»: *Ну, слухняним бути неважко.* Далі йде центральне для фрагмента висловлення: *А от добре вчитись — куди важче!* Далі теза розкривається: *Це треба довго сидіти над книжками, писати й переписувати, повторювати і запам'ятовувати...* Потім оповідається, як хлопець не готується до уроків, а йде купатися тощо; як наслідок одержує незадовільну оцінку. Закладену в ключовому висловленні тезу *А от добре вчитись — куди важче* доведено; його текстотвірну функцію реалізовано.

Поширене в останній період звернення до різноманітних інтертекстових компонентів у складі художніх текстів дало змогу розглянути можливості різного роду інтерпретацій чужого словесного матеріалу як дискурсного складника (частіше щодо залучень ремінісценцій із текстів відомих письменників-класиків [див.: 8], проте участь таких вкраплень у творення художніх текстів кінця ХХ — початку ХХІ ст. обмежена). Включення в тканину художнього дискурсу цитат, відомих сентенцій, крилатих висловів, афоризмів, лінгвокультурологічних логоепістем тощо створює передумови для організації алюзійних і асоціативних паралелей, посилення мовно-естетичного ефекту, зрештою, для зв'язування текстових фрагментів і под., проте лише зрідка ґрунтується на використанні цих текстових утворень як ключових текстотвірних одиниць.

Функціональна обмеженість сюжето- й текстотвірних можливостей т. зв. прецедентних слів [див.: 4] пояснюється їхнім звичайно вторинним характером; часом клішованістю таких вставок як чужорідного матеріалу. Ситуація змінюється тоді, коли такий інтертекстовий компонент є незвичним, має ознаки авторської знахідки й органічно вписується в текст як його складник і організатор. Вочевидь, одне й те саме приховане або відкрите покликання на чужий текст може стати ключовим висловленням за умови, якщо автор надає йому підвищеної ваги, «пропускає» через інші текстові фрагменти або через увесь художній дискурс як стрижневий, конструктивно обов'язковий, невід'ємний від його семантико-структурної організації в цілому.

Прикметні в цьому сенсі сповнені цитування монологи «інтелектуалки» — героїні роману О. Забужко, де прецеденти складають невід’ємний компонент тексту, але не є його ключовими одиницями в повному розумінні, бо не виходять за межі власне наведеного дискурсу. Порівняймо, скажімо: ... *не треба було вчити української мови, тябричити йому на побачення, виключно аби розширити спільний внутрішній простір порозуміння, книжку за книжкою з власної бібліотеки (Липинський, Грушевський, і про Горську він також не чув, ані про Світличною, за ним були зовсім інші шістдесяті, добре, я тобі завтра принесу!), а в часі любовного воркування мимобіжно згадавши «На захист мрій — блаженний дім...», тут-таки запускатися в півгодинний коментар про життя і творчість автора — це, знаєш, був у тридцяті такий поет на Західній Україні, — / отак, хай йому грець, все життя! — професійна українізаторка, наче ще по одному органу їм усім нарощуєш...», де процитовані слова Б.-І. Антонича сприймаються лише як один із доказів відсутності в коханого чоловіка знань з української культури (невипадково паралельно згадуються українська мова, прізвища відомих філософа, історика, художниці, літератора); цитата в тексті — важливий його компонент, але це не ключове текстотвірне висловлення: його роль обмежена функцією аргументу на підтвердження авторської позиції.*

Функція прецедентного тексту наближується до ключової текстотвірної за різних мовленнєвих ситуацій, зокрема для створення конотативних нашарувань від’ємного призначення — як смисло-прагматичних, так і стилістично-оцінних. Контекстуальне оточення на підтвердження ключового сенсу висловлення може бути більш або менш широким, але здебільшого виявляє себе лише у фрагменті тексту. Наведемо приклади. Для створення ефекту відрази щодо негативних дійових осіб О. Гончар використовує відомі крилаті слова М. Горького людина — *це звучить гордо*, надаючи їм трансформованого смислу: *щодо деяких людей таке визначення неправомірне*, отож текстова конкретика різко змінює асоціативно-оцінні параметри, причому вихідна формула була названа, отож стала ключовою:

— *Можна подумати, що ти голодний...*

— *Ні, ситий. Але хочу ще ситнішим бути... А хіба я один такий? Людина — звучить гордо? Це наш чинодер Лобода звучить гордо? Ха-ха! Скажи йому: — Ти звучиш гордо — він перший розреготеться, вважатиме, що його розігрують... (контекст забезпечує значення відмови від «позитиву» крилатих слів» заради розвінчування *ситих, чинодерів* і т. д.; тим самим переосмислене висловлення набуває ознак ключового, текстотвірного).*

Прикметне використання пісенного висловлення для створення іронічно-саркастичних конотацій у повісті М. Вінграновського «Сіроманець». Наляканий вовком мисливець, Василь Чепіжний, розповідає, як ховався від звіра в холодній воді, а вовк йому начебто співав: *А він сідає на березі, обмотується хвостом і починає, не вірите, співати «За-*

кувала та сива зозуля...» Реакція мисливців, що витягли героя, на його зізнання про співака-вовка не забарилася:

— *Може б, вам, Василю Дмитровичу, лягти, ну, не в лікарню, а там десь удома, та відпочити? Півночі простояти по шию у воді, так і до гарячки недовго.* Виявляється, після пригоди Чапіжний випив, отож і згадує він вовчу пісню. Ключові слова — слова пісні — забезпечують озвучену в тексті реакцію персонажів твору, хоч ці слова безпосередньо не обіграно в тексті.

Включення в художній текст прецедентних висловів є виявом загальнолітературної тенденції «від тексту до тексту і до нового тексту», але інтелектуальність далеко не завжди має наслідком використання текстотвірних потенцій включеного компонента. Навіть більше. У сучасному прочитанні прецедентні висловлення частково втрачають свою текстотвірну функцію, їх читач усвідомлює лише як прийом асоціативного мовомислення, своєрідне вербалізоване підтвердження висловленої думки.

Ключові функції текстотвірних висловлень можна відслідкувати, скажімо, на матеріалі введення в текст окремих біблійних елементів як прецедентних (доречно нагадати, що цей прийом використовувався українськими письменниками ще з часів Т. Шевченка й П. Куліша [див.: 7]), однак знову-таки за умов, коли біблійна цитата є в основі творення розлогого тексту. Один із яскравих прикладів такого використання євангельського тексту знаходимо в художньому дискурсі роману І. Багряного «Сад Гетсиманський», де читання Біблії стає центральним образно-метафоричним підґрунтям твору. Автор оповідає, як під час поминання коваля Чумака отець Яков читає в Біблії про сад Гетсиманський, про страждання й мученицьку смерть, про зраду Юди, про відступництво Петра. Перед матеріні очі з'являються діти старого, а священник продовжує читати ті самі слова: *І прийшов тоді Юда із стражею... — бубонів отець Яков, забувши, що він уже це читав.*

Двічі повторений текст насторожує: мають відбутися якісь трагічні події, хтось зрадить, назве безневинного. Як продовження обраного мотиву в сцені засудження одного з братів, Андрія, згадується Голгофа: *Андрій підіймався крутими сходами, тяжко й помалу ступаючи, немов ішов на Голгофу, часто зупинявся збезсилений і заходився раптово кашлем;* наведено й інші паралелі до євангельського тексту, зрештою, оповідається про зраду одного з братів, що підписав смертний вирок рідним; закінчення тексту: *Ось так скінчилася зустріч чотирьох братів рідних ще й сестри їхньої* (перегук з євангельським сюжетом про тайну вечерю). Отож висловлена двічі священником фраза стає центральним ключовим компонентом, входячи в одне семантичне поле з назвою твору й іншими ключовими фрагментами.

Можливим використанням біблійних висловлень як ключових у художньому дискурсі стає їх залучення до алюзійних ситуацій, які розширюють свій вплив на доволі широкий контекст; такі функції зазвичай

вимагають лінгвокогнітивних умов, пов'язані з пресупозитивними знаннями, прагматичним смислом. Водночас межа між ключовою і вторинною текстотвірними функціями такого цитування не завжди чітко визначена, зрештою, сприймання цитати як центральної або вторинної в організації тексту має суб'єктивний характер і вимагає глибинного семантичного аналізу. Прикметне в цьому сенсі звернення до біблійного вислову в розмові отамана Сірка (роман Ю. Мушкетика «Яса»); герой обмірковує можливості звільнення або страти зрадників, його звернення до одного з полонених, Марка, виходить за межі вирішення долі лише цієї людини; євангельський текст стає вирішальним аргументом на користь саме знищення відступників:

Через те й запитає ще раз, важко впершись Маркові поглядом у груди:

— Так підеш назад, коли відпустимо? — Й казав далі, не чекаючи відповіді: — Підеш, підеш. «Підеш до отця свого й понесеш йому кривду свою».

— Нема в мене ні отця, ні неньки, — тихо сказав ногаєць.

Зиркнув скрадливо отаманові в очі, але в них стояла чорна лжа, й він знову опустил голову.

Не того отця маю на мислі. А що неньки немає — брешеш. У всіх нас є ненька. Вона одна — вовіки віків. Буває тільки серце без неньки... Буває...

У наведеному біблійному тексті закладена ідея зради рідного батька (*понесеш йому кривду свою*). Відповідь Марка, що немає в нього ні батька, ні матері, викликає обурення отамана, адже йдеться про нехтування споконвічними заповідями, а не про батьків, які народили Марка (*не того отця я маю на мислі*); образно-метафоричний смисл цитати розкривається в конкретному текстовому продовженні; її ключова текстотвірна функція виконана.

Залучення до організації тексту ще одного виду інтертекстового включення — паремій має свої особливості, викликані семантико-стилістичною природою таких висловів: вони, як відомо, мають доволі широкий смисловий спектр і можуть використовуватися для відтворення ситуацій з неоднорідною референтною віднесеністю; до того ж, паремії характерні для розмовно-побутового стилю викладу, їхні загальностилістичні параметри позначаються на використанні в текстах художніх творів. З одного боку, вони виконують функцію внесення елементів розмовного мовлення; їхня функція в творенні тексту за таких умов обмежена; пор., наприклад: — *Як подумаю, що виїжджати треба, так по серцю й різоне. — Воно так. Де ворона не бува, а летить туди, де гніздо звива* (Г. Тютюнник), де прислів'я виконує роль заміщення власної реакції мовця — погодження з висловленим у попередній репліці. Паремія може виконувати функцію оцінної характеристики дій, частіше через вираження негатиї: *Ми з ним, звичайно, не рибалки, а так собі, як кажуть моя мати: «І наш Хомка хліб комка»* (Гр. Тютюнник), де прислів'я лише підтверджує зневажливе ставлення до людини — «дармоїда».

З іншого боку, функція паремії бути ключовим висловленням виявляє себе з достатньою повнотою, коли вона бере участь у творенні дискурсу через текстові зв'язки з іншими мовленнєвими фрагментами. За цих умов прислів'я розкриває свій прихований смисл, включившись у «вертикальний контекст», що передбачає не пряме, а опосередковане, через зв'язок з іншими висловленнями, сюжетотвірне функціонування паремії як облігаторного компонента тексту. Такого типу прислів'я за своїм словесним складом може мати або не мати безпосередньої скоординованості з іншими висловленнями, проте їхнє використання й за тих, і за тих умов може залишатися доволі впливовим.

Приміром, в оповіданні Гр. Тютюнника «В сутінках» ідеться про зрадливу поведінку під час війни одинокої жінки і на закінчення — як своєрідний підсумок — наведено прислів'я, що його пізніше згадав герой новели — хлопчик: ... *Потім я часто чув від дорослих живе в ті роки прислів'я: кому війна, а кому мати родна, — чи сказане воно пошепки, обачливо, чи вголос, з огидою, це прислів'я будило в мені жорстоку ненависть до чужака і горду, по-дитячому ревниву любов до тата.* Наведене прислів'я, народжене війною й, мабуть, забуте по війні, вимовляють з обережністю, щоб «не образити» тих, хто скористався лихою годиною; вислів має підкреслено негативне забарвлення (його вимовляють з огидою). У героя оповідання воно викликає різноманітні почуття — ненависті до «чужака» й гордості за батька-солдата. Навколо прислів'я автор створює текст-мініатюру, його ключова функція безумовна. У «Кометі» цей самий автор оповідає про дядька Тихона, котрий згадає, як хитрощами виманив у свого товариша Юхима коня, якого віддав у колгосп. Тихін сам засуджує свій колишній вчинок, пославшись на прислів'я *позаздрив циган старцеві, що в нього торба нова*, отож виходить, не в тому причина, що Тихона *тоді в правління обрали*, а в тому, що позаздрив він Юхимові, що в того гарний коник, а тому й спідличав; звідси реакція героя оповідання: він не хоче з дядьком іти ловити рибу. Ключове висловлення — прислів'я — відкриває прихований смисл.

Широкого смислового звучання набувають паремії, що є найменуваннями великих за обсягом і складних за сюжетними лініями художніх творів. Скажімо, назва роману М. Стельмаха «*Кров людська — не водиця*» своїм змістом виходить на текст через розкриття «внутрішньої форми» вислову: у творі йдеться про безневинно пролиту кров у часи громадянської війни. У тексті роману наведено рядки, в яких «відлунено» первинний смисл прислів'я — ідею недопущення кровопролиття:

На вулиці за Карпцевою хатою віковою тугою обізвалися струни кобзи, і самотній голос, стискаючи серце, розтікався над селом:

Кров людська — не водиця —

Проливати не годиться...

То сліпий Андрійко благав зрячих бути людьми, не проливати людську кров, бо вона ж не безмірна водиця, що тримається на хмарці й на травичці, в озері й криниці, а кров тільки тримається землі.

Відгук назви твору в окремо виділеному фрагменті хоч і не робить її всеохопною, але згадане і в цьому уривкові, і в інших слово-символ *кров* піднімає вислів *кров людська — не водиця* до рівня ключового, визначального не лише в сюжетному, а й у власне текстовому вимірі.

Використання паремій як організаторів текстового матеріалу має місце в порівняно неширокій сфері називання драматичних творів; створюється специфічна мовленнєва ситуація: паремія на кшталт «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» своїм прихованим смислом ще до ознайомлення з п'єсою пов'язана з її дискурсивним рядом (скажімо, за таким «зачином» може йтися про довготривалі чекання певних подій, які не призводять до позитивного вирішення), але в ході текстової реалізації закладеного в прислів'ї смислу безпосередній мовно-естетичний ефект досягається опосередковано, за участю глибинних психолінгвістичних чинників. У свідомості глядача паремія як багатофункціональна одиниця діє передовсім на підготовчій стадії сприймання; ще не відвідавши вистави, глядач готовий одержати підтвердження (або заперечення) своїх попередніх сподівань щодо її змісту.

Зазвичай перегляд вистави з такою назвою дає глядачеві змогу переконатися, що його тлумачення загального смислу паремії було загальною правильним (попри те, що зміст цієї п'єси міг би далеко не відповідати змісту, що його вклав у свій твір М. Кропивницький). Постає питання, якою мірою такі назви драматичних творів можна розглядати як ключові висловлення? Така назва звичайно не координує з конкретними текстовими фрагментами п'єси, тому, не заперечуючи проти її зарахування до «доцентрових» у розкриття загального смислу твору, вочевидь, суттєвих підстав уважати її безпосередньою текстотвірною одиницею немає.

Використання ключових висловлень у поетичних текстах має відмінності, зумовлені специфікою їхньої структурної організації, обмеженою протягненістю ліричного твору, особливостями образного ряду тощо. Віршовий твір може включати в себе рефрен, що починає кожен строфу або вживається в ініціальной чи кінцевій позиції всього тексту, однак його участь у творенні інших фрагментів частіше обмежена лише смисловими переходами й не впливає суттєво на власне міжслівні зв'язки. Скажімо, хрестоматійний вірш П. Тичини наприкінці майже кожної строфи закінчується одними й тими самими словами: *Наш народ — це ж океан! Океан повен...*; це розгорнуте порівняння завершує поетичні екзерсиси, присвячені ушляхенню народу. Ці повтори, безумовно, центральні в мовно-естетичному сенсі, але вони не є в повному розумінні текстотвірними; у плані творення вони залежні (є римованим «відгуком» на попередні слова *чорнобровен, ясномовен, чудовен, сміховен, красномовен*, причому коротка форма *повен* є єдиною нормативною, такою, що «виправдовує» вживання оказіональних форм від інших прикметників, лише цим перегуком її уживання виправдане.

З іншого боку, можливості введення в поетичні тексти ключових текстотвірних висловлень доволі різноманітні. Типологічним, скажімо, стає вживання на початку твору речення-звернення, яке дає поштовх подальшому викладу, за змістом — звичайно монологу до названого адресата, нерідко з посиланням на нього, отож текстотвірна функція такого зачину виявляє себе опукліше. Приміром, назва «Коректна ода ворогам» Л. Костенко передбачає, що буде пряме або опосередковане звернення до «ворогів», тому природним є початок поезії, її ключове висловлення: *Мої кохані, милі вороги!* (звертання включає «кваліфікацію» ворогів з ознаками прихованого предиката — *мої кохані, милі*, отож це за глибинною структурою двокомпонентне висловлення), далі за текстом: *Я мушу вам освідчитись в симпатії. / Якби було вас менше навкруги, — / людина може вдаритись в апатію (я мушу координує зі словами *мої, вам, вас*, з субстантивом *вороги* отож визначилися внутрішньотекстові відношення). Звернення «до ворогів» у їхніх взаєминах з героїнею продовжуються: *Мені смакує ваш ажіотаж. / Я вас ділю на види і на ранги. / Ви — мій щоденний, звичний мій тренаж, / мої гантелі, турники і штанги.* Вірш завершують слова: *Отож хвала вам! Бережіть снагу*, тобто початкове звертання, посилене словами *хвала вам* знайшло своє словесне підтвердження (начебто вороги справді *мої кохані, милі* з алюзійною конотацією зневаги).*

«Класичну» ключову функцію виконує початковий рядок вірша Л. Костенко без назви (вона й не потрібна, бо його смислове наповнення визначається першим ключовим висловленням): *Фанерні журавлі не полетять у вирій.* Далі таке: *Хіба що оживуть... але коли, коли? / Над ними ключ летить, і щось у небі квилить: / а ми ж вас, ми ж вас, ми — а ми вас кли-кли-кли!* Кінцеві рядки вірша: *Де небо? Де земля? І як підняти крила? / Фанерні журавлі... Фанерні журавлі...* Отож, відштовхнувшись від думки, що штучні журавлі не можуть літати, поетеса звертається до образу живих птахів, що квилять у небі, створює метафору навколо слова-символу *крила* й повертається до образу початкового висловлення *фанерних журавлів*. Розгортання у поетично завершений твір відбулося на ґрунті смислових антитез: *фанерні журавлі — ключ, не полетять — летить, небо — земля, гніздо — крила.*

Функція ключових поетичних висловлень посилюється, якщо вони — сентенції, афоризми, зміст яких розкривається в ліричному просторі вірша. Розраховане на філософське узагальнення, підсумкове судження на ґрунті життєвого досвіду, такий зачин уже самим своїм узагальненим спрямуванням передбачає продовження. Значущість таких висловлень особливо помітна, коли вони в ініціальной позиції, а весь наступний текст ліричного твору — розкриття їхнього смислового потенціалу. Скажімо, один із поетичних шедеврів Л. Костенко починається глибокомудрими словами: *Життя, як річку, не перейдеш вброд*, а далі йде відгук на обидва ключових слова — *життя* і *річка*: *Та, певно, в ньому і немає броду.* Із поняттям *життя* в наступному викладі координують

слова *десятки літ, душа, серце, з річкою* — слова *студена вода, пливти, круговорот, плавати, стрімка течія, теплі течії, попливти, занурити*. Ключовий сенс заголовних слів доведений завершальними словами вірша — теж сентенцією: *Як жити, зачепившись на мілкому, то краще потонуть на глибині*.

Прикладом типологізування ключового висловлення можуть слугувати крилаті слова В. Симоненка *Ти знаєш, що ти людина?* Далі повторюються слова *людина, люди (інші ходитимуть люди, інші кохатимуть люди; бо ти на землі людина); знаєш*; крім перших двох *ти*, інтимізоване звернення до співрозмовника згадується ще двічі; *тебе, твоя* координує з *ти*; отож за словесним рядом вірш — розгорнуте продовження зачину, ключового висловлення: *Бо ти на землі людина, / І хочеш того чи ні — / Усмішка твоя — єдина, / Мука твоя — єдина, / Очі твої — одні*.

На смислових трансформаціях ключового висловлення *Я заздрю всім, у кого є слова* побудований вірш І. Драча; продовження думки: *Немає в мене слів. Розстріляні до слова. / Мовчання тяжко душу залива. / Ословленість — дурна і випадкова*. Отож, перші слова створюють парадоксальну ситуацію: майстер слова — і раптом не має слів; але початковий мотив підтверджений: слів немає, вони *розстріляні, мовчання гнітить, ословленість* така, яка не має бути. Наприкінці вірша, повертаючись до початкового тексту, поет пише: */ жестами, німий, возговори... / Хай жестами. Але сказати мушу*. Отож слів немає, але думка живе, й її треба в будь-який спосіб висловити. Насичений метафориною «від зворотного», конотативними переходами, віршований текст повертається до вихідного ключового вислову.

Завершальні рядки поетичного тексту містять слова, що є ключовими у визначенні смислового сенсу твору; водночас їхня текстотвірні функція себе не виявляє, оскільки текст уже виголошений і потреби надалі створювати його немає. Водночас нерідкі текстові ситуації, коли останнє висловлення вбирає в себе попередні словесні знаки, отож виконує текстооб'єднувальну функцію. Відмовляти цьому висловленню як ключовому не можна, зв'язок його з попереднім текстовим матеріалом безсумнівний; своєрідність такого слововживання стає однією з ознак поетичного дискурсу. Звернімося для прикладу до вірша В. Симоненка «Жорна», через увесь текст якого проходять слова *руки, жорна*, які й дали змогу сформулювати за їхньою участю прикінцеве ключове висловлення: *Цілую руки, / що крутили жорна / у переддень космічної доби*. Завершення вірша (попри дещо штучно додані слова *у переддень космічної доби*, які не координують з попереднім викладом) зв'язує текст в один цілісний словесний комплекс.

Прецедентні тексти рідко входять у поетичні рядки, адже сама їхня відмінна ритмомелодійна інтонація стає на заваді організації віршового матеріалу; використання чужих цитат як елементів поетичного твору можливе зазвичай за умови їх суттєвого трансформування, пристосу-

вання до ліричних засад авторського задуму. У таких випадках нерідко відсутнє покликання на чуже авторство, й лише досвідчений читач «угадує» можливе джерело текстових ремінісценцій. Водночас при свідомому сприйманні чужих елементів у структурній організації вірша в уяві читача з'являються асоціативні паралелі з текстом-прототипом, включаються чинники мовомислення, зрештою, поетичний твір збагачує внутрішній підтекст. Якщо смислові зв'язки з першоджерелом таких вкраплень закономірні, то їхні функції як текстотвірних одиниць можуть давати «поштовх» для викладу.

Наведемо приклад. Епіграфом до вірша Д. Павличка «Я трудний народ» є рядки П. Тичини: *Я єсть народ, якого правди сила / Ніким зво-йована ще не була. / Яка біда мене, яка чума косила, / а сила знову ожила.* У тексті вірша рецепції Тичиногового тексту знайшли реалізацію в словах з ознаками ключових текстотвірних: **Я є трудний народ**, який не знає втоми.../ **Я є народ. Я встав з невольницького дна / До праці й творчості, до хліба й до вина.** Вочевидь, як ключове має бути виділено передовсім початкове висловлення *я є трудний народ*, саме його винесено в заголовок, саме воно починає вірш. Прецедентний текст із суттєвим додаванням *трудний* стає центральним, причому в доданому слові зосереджено потенції розгортання тексту: *трудний*, бо багато пережив, бо тільки встав з *невольницького дна* (у Тичинових рядках теж згадуються *біди й чума*, але з іншого приводу — через тяжкі випробування війною). Через зазначення труднощів, що їх зазнає народ, який піднявся з колін, здобуваючи незалежність, висловлення *я є трудний народ* й визнається ключовим, побудованим на прецедентній основі [див.: 6: 231].

Як лінгвокультурологічний чинник ключові текстотвірні висловлення можуть бути або не бути безпосереднім етнокультурним складником художнього тексту, але зазвичай їхня орієнтація на дискурс передбачає пряме або опосередковане осмислення українського мовнокультурного матеріалу. Їх доцентрове положення в художньому просторі нерідко відтворює їхні функції як провідників мовно-естетичних засад тексту. Виділення таких фрагментарних одиниць сприяє встановленню смислових і функціонально-прагматичних зв'язків між компонентами тексту, визначенню відносно незалежних і залежних, похідних утворень, опрацюванню механізмів текстотворення.

1. *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов / Анна Вежбицкая. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 288 с.
2. *Єрмоленко С. Я.* Мовно-естетичні знаки української культури / С.Я. Єрмоленко. — К.: Інститут української мови НАН України, 2009. — 352 с.
3. *Йоргенсен М. В., Филлипс Л.* Дискурс-анализ. Теория и метод / Марканнс В. Йоргенсен, Луиза Дж. Филлипс; пер. с англ. — 2-е изд., испр. — Х.: Гуманитарный Центр, 2008. — 352 с.
4. *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. — М.: Наука, 1987. — 263 с.
5. *Кононенко В.І.* Мова у контексті культури / Віталій Кононенко. — К.-Івано-Франківськ: Плай, 2004. — 390 с.

6. Кононенко В.І. Текст і смисл / Віталій Кононенко. — К.—Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту, 2012. — 272 с.
7. Кононенко В. Українські переклади Біблії і мова художньої літератури / Віталій Кононенко // *Warszawski Zeszyty Ukrainoznawcze*. — 11-12. — Warszawa, 2001. — S. 74–83.
8. Переломова О.С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українською художнього дискурсу: діахронічний аспект / О.С. Переломова. — Суми: Вид-во СУМДУ, 2008. — 208 с.

Статтю отримано 23.10.2013

Vitalii Kononenko

Ivano-Frankivsk

KEY EXPRESSION AS A TEXT CREATING SIGNS OF THE ARTISTIC DISCOURSE

Functions of key statements as text-forming signs are determined in the article. Key statements in fiction discourse are presented by different language-stylistic means. Key fragments can be realized in text by full or partial repeating.

Key words: key statements, text, discourse, lingua-culturema, word-symbol, paremy, text-forming function, precedent text, language-aesthetic effect.

Мовна мозаїка

ВІД DJ ДО ДИДЖЕЯ

Ті, хто досі пише *ді-джей* чи *діджей*, мабуть, не знає походження та способу утворення цього новітнього запозичення. Інакше не можна пояснити, чому набуло поширення неправильне передавання його в українській мовній практиці, пор.: *На території «Арени Львів» виступить найкращий ді-джей світу Армін ван Бюрен* (<http://galinfo.com.ua/news/114410.html>); *Найстарший ді-джей у світі — 70-річна британка Рут Флауерз* (<http://ua.euronews.com/nocomment/2012/07/23/dj-mamy-rocks-the-house-in-stuttgart/>); *Ініціаторами проведення першого у Західній Україні DJ-параду стали відомий ді-джей Максим Фраерман і обласна асоціація батьків дітей-інвалідів «Особлива дитина»* (Волинь, 5.03.2009); *Шотландський діджей Келвін Харріс (Calvin Harris) за кількістю синглів з одного альбому... побив рекорд Майкла Джексона* (Високий Замок, 24.04.2013); *Четверта наречена Роналдо — діджей* (<http://www.ua-gol.com/news/28125.html>); *Він [Армін ван Бюрен] п'ять разів був обраний кращим діджеєм світу за версією рейтингу DJ Mag Top 100* (Високий Замок, 17.12.2012); *...буде зібрано все найкраще, що є в Нідерландах, — від історичних кораблів до спільного концерту королівського оркестру з діджеями* (Україна молода, 30.04.2013).

Щоб правильно оформити зазначене запозичення, потрібно зважити на те, що воно походить з буквеної англійської абрєвіатури *DJ* (скорочення від слів *Disc Jockey*), яку вимовляють за назвами її букв, а саме як [di:ʤei]. В українській мові назви букв цієї абрєвіатури передали кириличною графікою, після чого з них утворилося самостійне слово *діджей*, яке відповідно до чинної української словотвірної норми потрібно писати разом, а до фонетичної (правила «дев'ятки») — з голосним **и**, тобто **диджей**. Воно стало назвою людини, яка публічно відтворює записані на звукових носіях музичні твори зі зміною або без зміни матеріалу технічними засобами.

Отже, правильно писати і вимовляти **диджей**. Це слово є наслідком пристосування запозиченої буквеної англійської абрєвіатури *DJ* до словотвірної та фонетичної норм української літературної мови.

Катерина Городенська