

Мельник М.Р.

ОНОМАСТИЧНІ ЗДОБУТКИ ЛІНИ КОСТЕНКО В ЗБІРЦІ «НЕПОВТОРНІСТЬ»

Топонімія використовується в збірці «Неповторність» віртуозно, майстерно. Топоніми вживаються тут, як правило, у своєму прямому значенні, вказуючи на те, для чого вони й існують у мові. Але при цьому вони – вже не як правило, а завжди – одержують певну конотацію, насичуються поетичними, експресивними семами. Семи ці дуже різні – і тут теж проявляється притаманна збірці неповторність.

У межах одного твору топоніми (чи інші власні назви) можуть накопичуватись, відповідно до поетичного задуму, у помітних кількостях. Назву Руан Ліна Костенко вжила 12 раз. Але – тільки в одному вірші. Найуживаніші назви, що їх особливо поцінує поетеса, доцільніше визначати за кількостями випадків їх появи в різних творах. І тут перед ведуть у збірці «Неповторність» **Київ** (у 6 поезіях), **Дніпро** та **Європа** (кожна назва – у 5 творах). При цьому **Київ** та **Європа** з'являються не стільки з внутрішніх потреб художньої виразовості, скільки за вимогами теми: «Навіщо ж він привіз тебе у **Київ**, із Полоцька, із попелу привіз?!» [9, с.152]; «їхав додому і заїхав у **Київ**» [9, с.146]; «В такій перенаселеній **Європі**» [9, с. 26]; «Ластівки тікають із **Європи**» [9, с.28]. Можуть і Карпати кваліфікуватися перифразою «камінний щит готичної **Європи**» [9, с.164], і сама лірична героїня визначатись як «спартанка **Києва**, не Спарти» [9, с. 99]. Але поетичним улюбленцем поетеси залишається тільки **Дніпро**: «безсмертних строф потужні криголами і перепливають Вічність, як **Дніпро**» [9, с. 173], пор. ужиток древньої поетичної назви Дніпра – у тексті з настановою на фольклорне мовлення: «Шумлять мені берези і дуби, і шумлять вітри **Славутича** й Дунаю» [9, с. 90].

Особливої могутності набуває звучання назви **Дніпро** у вірші «Княжа гора» [9, с. 168–169], присвяченому Шевченкові. До Дніпра як традиційного топонімічного символу України поетеса долучає тут і топонім **Княжа гора**, надаючи йому теж глибокого символічного сенсу: «на **Княжій горі**, над коханим своїм **Дніпром**»; «**Гора** моя **Княжа**, далеко із тебе видно. І **Смарагдовий айсберг** по самі груди в **Дніпрі**». Пропонується і мотивація сенсу цього топоніма: «Отут, на руїнах **княжого міста Родні**, і над берегом чистим моєї **святої ріки**».

Думка про локалізацію міста **Роднь**, що мало б дати форму чол. р. **Родень** (але реконструюють і в жін. р. **Родня**, як у Ліни Костенко), на **Княжій горі** в науці існує. Проте постійна літописна вказівка «**въ градѣ Родьнѣ на оустыи Рьси**» примушує шукати це зникле поселення саме на місці впадіння в Дніпро її правої притоки Рось – теж у Канівському районі, але не на **Княжій горі** [4, с. 115–116]. В усякому разі в археологічних пошуках м. Родень слід рахуватися з поетичною інтуїцією Ліни Костенко, а незалежно від їх результатів поетичний малюнок, вибудований за участю топонімів **Дніпро**, **Княжа гора** і **Родня**, вражає. **Дніпро** – кохана Шевченкова ріка, на **Княжій горі** він хотів «віку дожити», а образ «княжого міста **Родні**» з'являється як символ прадавньої закоріненості (стає промовистим і корінь ойконіма **Род-**). Натомість як небажана альтернатива, як певна опозиція вириває ойконім **Петербург**. «І друзі там є» - проте «Будь прокляті всі, хто відняв у мене вітчизну! Але у вітчизни ніхто не одніме мене».

На трьох топонімах – назві озера, поселення і ріки – побудований ще один вірш збірки. Кожна назва потроюється (до цього прийому Ліна Костенко вдавалася кількаразово), супроводжується семантичними й фонетичними перегуками. Це дає можливість поетесі виразити, а читачеві – відчутти мелодію, звукогру назв [8, 97], а відтак – тиху, недекларативну любов до рідного краю: «Воно мені **світить і світить**, і таке воно в світі одне. І – Я **Світязь**, я **Світязь**, я **Світязь!** І Невже ти не чуєш мене?!» [9, с. 88]. А далі тональність різко міняється: «І голосом дивним, похмурих, І як давній надтріснутий дзвін: І – **Батурих, Батурих, Батурих!** – І лунає мені навздогін». Це ми тепер можемо прочитати повість Б.Лепкого «Батурих», історичні описи варварської руйнації Меншиковим у 1708 р. цієї гетьманської столиці. А в 1980 р., коли вийшла «Неповторність», тема ця була повністю татуйована. Але ж і голос похмурий, і надтріснутий дзвін – то саме про ту руйнацію. Впадає в очі і громадська мужність, і майстерність езопової мови, широке використання якої у Ліни Костенко відзначила Г.Кошарська [11, с. 24–25, 123]. Засобом езопової мови стало в цьому випадкові передусім повторення ойконіма. І – теж топонімічні – сльози в наступній строфі: – «Я **Альта**, я **Альта**, я **Альта!** – І тонесенько плаче ріка» [9, с. 88].

Загалом топоніми в збірці можуть поновлювати свій етимологічний сенс – «Ми всі у море кидаєм монетку, і в це Чорне море, в дуже Чорне море» [9, с. 161]; вступати в опозицію – «**Москва**. Гран-Прі. Овації в **Парижі!**.. І Іван косив у **Халеп'ї** траву» [9, с. 14]; одержувати узагальнюючу множинну форму – «**Собори, Луври, Колізеї**» [9, с. 204] і взагалі ставати узагальнюючим символом – «Кассандра плаче на руїнах **Трої**. І В руїнах **Трої** гріється змія» [9, с. 183], де **Троя** – «віддалене в часі трагічне й прекрасне» чи, за словами А.Содомори, «відвічний символ нещастя, а водночас – слави» [9, с. 144]; цілком перетворюватися на тропи – «Спіткнувся кінь. Міняєш на ферзя. І **Ти Грузія**. Ти в царственній одежі» [9, с. 103]; йдеться про «Дівчаточко з обличчям **Тінатін**», одну з непереможних шахісток, якими славилась у часи створення збірки Грузія; іменем романтичної героїні Шота Руставелі тут названа, можливо, Нонна Гаприндашвілі, яка побувала й чемпіонкою світу з шахів серед жінок.

І при тому топоніми завжди вказують, як то їм і личить, місце дії чи напрямок лету поетичної думки. Але не просто вказують, позначають, а й втілюють авторську експресію, виповнюються тими чи тими конотаціями. Ось текст: «Козацька тверджа, давній **Чигирине**, і уламок слави серед цих полів! І Все святе, усе неповториме, і усе чекає невимовних слів...» [9, с. 170]. Тут і конкретна назва конкретного поселення (з вказівкою на його історичне значення), але й чисте, високе звучання, експресія гордості й любові. У цьому контексті топонім втрачає притаманну йому в буденному вжитку нейтральність і переходить до розряду отих «невимовних слів», які одна тільки Ліна Костенко й уміє творити... Серед іншого це досягається також ви-

несенням оніма у сильну позицію – у кінець рядка, із закріпленням його римою, а також і в особливо сильну кільцеву позицію – на початок вірша і водночас у його кінець. У розглядуваній збірці понад 60% топонімів і так само інших власних назв розташовується в кінці рядка, що дає змогу поетесі будувати нові, свіжі рими й акцентувати вагомість використаних онімів.

Серед теонімів і міфонімів у «Неповторності» теж переважають, як і в попередній збірці, античні, але їх лише на одну назву більше, ніж християнських (16 і 15). Як зазначив В.М.Русанівський, «Одним із найвиразніших показників входження певної літературної мови у коло світової цивілізації є поява в ній слів, що позначають імена й реалії світової історії, а разом з нею – світ античної культури» [17, с. 215]. Своєю творчістю і в тім числі глобальністю своїх онімічних уподобань Ліна Костенко активно сприяє утвердженню української мови в колі світової цивілізації. І при тому до світу античної культури (складником якої є антична міфологія) з часом все настійніше долучає світ культури християнської. Це пов'язано як з посиленням у «Неповторності» струменя поетичного осмислення й актуалізації рідної минувшини, так і зростанням біблійних зацікавлень поетеси.

Тематично чи, точніше кажучи, персонажно з античною міфологією пов'язаний лише один вірш збірки. Це знову ж таки тема Прометей: «Я вчора бачила ту скелю, де був прикутий **Прометей**» – «**О Прометею!** Варто?! – Варто! І так він сказав мені з-за хмар» [9, с. 217]. У цьому ж вірші, до речі, дочекався своєї появи у поезії Ліни Костенко й **Софокл** (у римі з **бінокль**).

Решта античних теонімів та міфонімів у збірці є еталонними взірцями певних властивостей, виразниками якихось рис: «Деся, кажуть, є страшна богиня – **Мойра**» [9, с. 152]; «У вас є щось від богині **Мінерви**» [9, с. 194]. Оніми цієї групи часто слугують базою зіставлення, іноді несподіваного, але завжди виражено точно: «стоїть зима, кошлата, як **Сибілла**» [9, с. 74], «ячав, немов **Лаокоон**» [9, с. 181]. При потребі може з'являтися й множина генетично одного об'єкта: «Підтоптані пари, такі напаристі, І як **Януси**, дивляться в різні боки» [9, с. 193]. Тонкість множинної форми тут у тім, що поважний римський бог початку й кінця **Янус** зображався з двома обличчями, скерованими в протилежні боки, через що вираз **дволиккий янус** набув зниженого сенсу «лицемірна людина» [19, с. 213-214].

Утім, такими ж еталонами зіставлень (порівнянь, метафор) виступають і біблійні оніми: «Любов підкралась тихо, як **Даліла**, І а розум спав, довірливий **Самсон**» [9, с. 129]; «І прадід мій ходив, як **Ной** після потопу» [9, 111], пор.: «А ми ловили хоч який автобус, І таксі, пікап, хоч **Ноїв**, а ковчег!» [9, 23]. Взагалі, антична і біблійна онімія у розглядуваній збірці функціонально ще не розмежовуються. При цьому пієтет біблійних назв помітно посилюється.

Це особливо помітно у вірші «Брейгель. «Шлях на Голгофу» [9, с. 167] – єдиному, де маємо не тільки християнські оніми, а й євангельський сюжет. За змістом це опис ще одної картини П.Брейгеля, як у попередній збірці була начебто переказана його ж картина «Падіння Ікара». Видно, полубляе поетеса цього митця – одного з безсмертних. Може тому, що його картини насичені змістом і не піддаються однозначному розшифруванню. Але якщо Ікар – лише привід для зовсім неантичної думки, про що вже йшлося вище, то тут – динамічне й могутнє зображення (і у Брейгеля, і у Костенко) шестя Христа на Голгофу. Приводом стає лише саме полотно Брейгеля, але не Христос. Падіння Ікара просто не помітили, а на розп'яття Христа «цілі юрми сунули», «Похід розтягся на дванадцять верст».

Ім'я **Ісус Христос** у вірші відсутнє, заступаючись перифразами, чи, як їх називають фахівці, семантичними синонімами (для Христа їх нараховують 47 [13, с. 18]. Пор.: «**Божий Син** таки іде на страту», «А тут же йде, ну, добре, не **Месія**, - І людина просто, просто чоловік!» Звернемо увагу, до речі, на велику літеру, якої в 1980 році домоглась усе ж поетеса – адже в попередній збірці навіть ім'я Христа надруковано з малою! Л.Костенко запроваджує й неканонічну перифразу, яка ніколи не стане богословським терміном, але творить яскравий образ, що спирається на композицію П.Брейгеля (Христос з хрестом зображений у глибині картини, а вся вона заповнена саме юрбою – глядачами) і виражає, власне, основну думку вірша: «А в юрмах тих малесенька людина І тягла хреста важкого на собі» [9, с. 166].

Думка ця – нерелевантність реакції на подвиг. Сенсу доленосних подій сучасники не вловлюють, не розуміють. Продовження шойно наведеного тексту: «І хоч би хто! Кому було до того? І Всі поспішали місце захопить». Бертольд Брехт, який, подібно Ліні Костенко, виділив у творчості Пітера Брейгеля ті ж дві картини – «Падіння Ікара» та «Несіння хреста», записав про останню: «Кара на смерть як народне свято» [3, с. 97].

Жодне з чотирьох Євангелій не містить такого засудження юрби, як вірш Ліни Костенко. Наболіло! Зрештою, поетеса й назву картини подає з полемічним загостренням: «Шлях на Голгофу», хоч прийняте її наймення – «Несіння хреста» (зберігається у Відні). Топонім **Голгофа**, який став символом страждання й смертних мук і міцно увійшов до міжнародного фонду конотонімів, тобто власних назв, у яких «смилова домінанта визначається зв'язком не з денотатом, а з поняттям, що розвинулося пізніше» [16, с. 279], поетеса вживає у вірші в узвичаєному його вигляді, і в перекладі, і з розшифровкою – осмисленням перекладу: «вже он **Голгофа**, он **Череповище!** – І хрущали під ногами **черепи**». Пор. у Євангелії: «І, несучи хрест Свій, вийшов Він на місце, зване Череповищем, по-єврейському Голгофа» [6, 53]. В іншому перекладі: «Череповищем зване, по-гебрейському Голгофа», з підрядковим коментарем: «Грецьке Γολγοθά, з арамейського Gulgatha – трупна голова, череп» [14, с. 159]. Російські переклади Євангелія від Івана подають не етимологічний, а функціональний переклад топоніма **Голгофа**: «Он вышел на место называемое Лобное, по-еврейски Голгофа» [1, с. 1650].

Два тисячоліття християнства мають утішити: реакція нащадків виявилась релевантною. А сумну констатацію: «заплакав лиш **Варава**, І розбійник, не розп'ятий на хресті», варто розглядати як ще один прояв інтуїції поетеси, яка бачить глибше, ніж їй самій видається. Дослідники ХХ ст. шляхом вивчення грецьких

оригіналів Євангелій та інших матеріалів, здається, однозначно встановили, що Варавва, якого на вимогу натовпу змушений був відпустити Пілат, хоч сам пропонував помилувати Христа, був зовсім не розбійник, а повстанець, імовірно учасник повстання 29-го року в Іудеї проти римлян [15, с. 40–41].

А образ й ім'я Христа з'являється в збірці ще двічі – і в обох випадках ідеться про розп'яття – реальне («Останнє в світі враження **Христа**» [9, с. 174]) чи зображене («світвся лик розп'ятого **Христа**») [9, с. 177]. З інших християнських персонажів зустрічаємо Богородицю (з іменами **Божа Мати** [9, с. 166]; **діва Міріам** [9, с. 177]), **Марію Магдалину** [9, с. 166], всюдисущих **Адама з Євою** [9, с. 194] та **Іуду** [9, с. 165].

Не забуває поетеса й слов'янської язичницької теонімії, хоч уже й не проголошує свою ліричну героїню язичницею. Поважний бог Володимирового пантеону осучаснюється: «**Стрибог** на поїзд пересів» [9, с. 8] або набуває вигляду вулика: «Слов'янські борті з профілем **Стрибога**» [9, с. 135] – скульптурні дерев'яні вулики-борті етнографія знає, але саме Стрибога поетеса вже домислила. А особливе привілля у збірці казковим, фольклорним персонажам, використаним у руслі традиції, але водночас – дуже нетрадиційно, новаторськи: «Тільки фото прилітали у вирій (цей рядок, з трансформацією, став назвою поеми) «як маленькі сірі гуси. І на їхніх глянцеви́х крилах – крихітні-крихітні ми. І Кучеряві, як папуасики, І ми, **Телесики**, ми, **Івасики**» [9, с. 200]; «**Вернигора**, **Вернивода** й **Вернидуб** – І три велетні – зібралися та й журиються І... І все вернем, вернем, вернем, вернем І А вже пора було й перевернути» [9, с. 154]. У цьому останньому випадкові важко не згадати ще раз про майстерність езопової мови поетеси, коли основним носієм шифрованої інформації стають оніми.

Серед 18 астронімів збірки дві третини зосереджені в одному прекрасному пейзажно-філософському вірші, у якому «космічний цирк запалює вогні», «І є природа, І немає смерті. І Є тільки різні стадії буття» [9, с. 21]. Названо 9 сузір'їв, дві планети, вжито наукову назву зоряного скупчення, яке раніше поетеса, згадуючи дитинство, іменувала по-народному Стожарами. А тут – інша тональність: «горить **Персей**, І жонглює космос бриликом **Сатурна**, І і **Всесвіт** крутить всю цю карусель. І **Рже Пегас**, виблискує **Корона**, І і **Волопас** пасе своїх Телят. І І мерехтять у сьйіві **Оріона** І химерні сальто **Діви** і **Плеяд**. Далі «Кружляють **Риби** і сузір'я **Лева**», «Летить **Нептун**, і я з ним налітаюсь». Як бачимо, поетеса оживляє цей грандіозний космічний пейзаж звертанням до внутрішньої форми назв – «**Рже Пегас**», «**Волопас пасе** своїх Телят» і т.д. Щоб ясніше було, кого пасе **Волопас**, сузір'я **Телець** одержує множину і структурне заземлення. Водночас поетично осмислено і конфігурацію космічних об'єктів (**брилик** Сатурна), і ефект обертання зоряної сфери: «химерні сальто».

Ще три астроніми – в іншому вірші, теж космічної тематики, але веселішому, навіть по-костенківськи жартівливому. Він і називається «Пісенька про космічного гостя» [9, с. 107–108]. Тут з'являється уже й інша галактика: «Знаєш, там **туманність Андромеди**, І хай не йде так часто на обгін», що перегукується з фіналом: «Добре, я коли-небудь заскочу. І Ти в якій галактиці живеш?» З'являється й вигадане, неіснуюче сузір'я, поява якого має акцентувати незглибим далечінь: «Скаже: – Там, в сузір'ї **Саламандри**, І твій коханий бив тобі чолом». А сузір'я існуюче трансформується до невпізнанності, стаючи... жінкою: «Передам йому для **Береніки** І білі айстри в крапельках дощу». Йдеться про сузір'я **Волосся Береніки**, у якому ім'я історичної особи, дружини фараона Птолемея Євергета [7, с. 35], давніше писали **Береніка**. Костенко, як ми не раз переконувались, полюбляє рідші, менш уживані форми назв. У зв'язку з космічною генезею згаданої у вірші Береніки, яскравішою стає й та деталь, що передаються айстри, а не які інші квіти. Айстра – з грецького αστήρ «зірка» [5, с. 54].

За межами цих двох віршів – тільки **Всесвіт** і **Чумацький Шлях**. Обидва астроніми належать до активного онімічного фонду Ліни Костенко. У збірці «Неповторність» глобальну назву Всесвіт використано в п'яти віршах, пор.: «Стоїть над нами **Всесвіт** у зоряній кольчuzі» [9, с. 72] і навіть так метафорично: «Душа прозріє **всесвітом** очей» [9, с. 63]. А **Чумацький Шлях** у вірші з цією назвою [9, с. 155–156] стає лейтмотивом зображення **чумацької** долі і **чумацької** смерті від **чуми**. Побудований на звукогрі вірш має астронім тільки в заголовку, а в тексті він заступається перифразою: «У Крим далекий виряджали сина. І **Дороги** дві, **небесна** і земля» – «А ще ж додому, ой, як далеченько! І **Дороги** дві, **небесна** і земля». Якщо в першому житку позначення небесна (дорога) має сенс «розташована зверху – як дороговказ», то в другому воно вже означає «шлях на небо»: «А той вже там, у них над головами, додому їде, розсипає сіль...». У «Вибраному» поетеса цей лейтмотив приглушила. Вірш тут названо «Чумацький Віз» (обидва слова – з великої літери, пор. у «Змісті» [10, с. 558]), а згадки небесної та земної дороги в обох випадках усунено. Однак астронімічні асоціації збереглися і в назві твору, і в його фіналі, бо померлий чумак таки «у них над головами, додому їде» [10, 3, 80] – уже не **Чумацьким Шляхом**, а на **Чумацькому Возі** (Велика Ведмедия).

Як завжди, Ліна Костенко уважна до ідеонімів – власних назв витворів духовної культури. Окрім картини П.Брейгеля, про яку вже йшлося, з'являються й геніальні полотна Леонардо да Вінчі й Рафаеля чи, швидше їх образи. Невідступна думка про вічне й тлінне, не раз втілювана поетесою в глибоких, філософських поезіях, знаходить і своє малярське осмислення: «Згадайте в поспіху вагона, І в невідворотності зникань, І як рафаелівська **Мадонна** І у вічі дивиться вікам!» [9, с. 53] З кількох відомих Мадонн Рафаеля у наведеному тексті йдеться, гадаємо, про «Сікстинську мадонну» – не стільки через її найбільшу уславленість, скільки завдяки виразу «у вічі», який найбільше пасує саме цій картині. А вище у тому ж вірші міститься формулювання, яке викликало багато розголосу й дискусій: «Минають фрondi і жіронди, І минає славне і гучне. І Шукайте посмішку **Джоконди**, І вона ніколи не мине».

Власне, ці ж дві картини виринають і в іншому вірші – про жасне термоядерне сьогодення: «У Америці є, наприклад, І Музей атомної бомби» [9, с. 204]. Еталони краси протистоять тут уже експонатів того музею. При цьому протиставлення з гірким сарказмом подається у формі схвалення – Костенко називає атомну бо-

мбу іншим іменем тої ж картини Леонардо, а рафаелівська Мадонна взагалі стає імпліцитною, втілюючись у носія цієї бомби: «Все – від ракети до ескіза – і лежить любенько, склавши руки, і красуня, рибка, **Мона Ліза**, і дитя кошмару і науки і... О термоядерна **Мадонна**, і що тулиш до своїх грудей?!» [9, с. 204].

У цьому зв'язку зрозумілішою стає й поява ідеоніма **Апокаліпсис** – назви одної з книг Нового Заповіту, Одкровення св. Іоанна Богослова про кінець світу. Цей ідеонім став уже загальною назвою, означаючи просто «кінець світу». Але в тексті Ліни Костенко він ще залишається конотонімом, тобто не втрачає функцій власної назви (велика літера) із загальним сенсом, переведеним в емоційну площину: «Всіх почуттів застиглий **Апокаліпсис**» [9, с. 89]. Поетеса зберігає тут, до речі, правильний наголос на серединному складі (рима: обіпкається), хоч у побуті і навіть у деяких словниках уживається неправильний – на передостанньому складі.

Взагалі, написання ідеонімів у Ліни Костенко – дуже варіативні. Норма – в лапках з великої літери. І коли треба просто назвати твір, так воно й чиниться: «І друзі там є. І **«Слепую»** писав я, і **«Тризну»**. І А вірші ридають...» [9, с. 169]. **Там** – у Петербурзі, **я** – Т.Г.Шевченко. Але у ідеонімів, ужитих Ліною Костенко, іноді зникають лапки, а то й велика літера. І це не байдужість автора до форми передачі, а засіб фіксації ступеня злиття ідеоніма з текстом, міри його «розчинення» в тексті.

У збірці «Мандрівки серця» (1961) «співає **«Котка»** українка». А тут уже «Колисали його колиску, і і співали йому **котка**» [9, с. 58]: ідеонім повністю злився з текстом. Таке злиття відбулося в згаданому вже рядковій, що характеризує Папушу, циганську Музу: «Живе, як Гесіод. **Труди і дні... і дні...**» [9, с. 213]. Гесіод – найдавніший із відомих нам грецьких поетів, що написав серед іншого епічну поему «Труди і дні», якою славить селянську працю [18, с. 135].

Збірка фіксує назви двох творів Бетховена. І в одному випадку – як годиться, з лапками і великою літерою: «В салоні пансіонату і зловили **«Апасіонату»** [9, с. 193]. Але ж тут назва уславленої сонати – в опозиції, у протиставленні до того пансіонату, де «Хлопчики розбещені, і молодчики розпещені». В іншому ж вірші запис назви зовсім не такий: «І **місячну сонату** уже створив Бетховен» [9, с. 72], бо тут назва гармонійно зливається з космічно-пейзажним малюнком. Лапок, які б відгороджували назву від суміжних слів, не треба. Продовження наведеного тексту таке: «І тінь місяцехода вже зорям не чужа. І **місяць** все такий же: і **молодик**, і **повен**, і **серпик**, і **рогалик**, і **місяць**, **як діжа**. І **місяць** все такий же, він – **місяць**, **місяченько...**» Ця барвіста, лексично щедра характеристика місяця звучить як акорди «Місячної сонати»!

До речі, **місяць** у збірнику згадується 12 раз, а з усіма своїми синонімами та тропеїчними позначеннями (найбільше – у шойно наведеному тексті) – 20. Однак **сонце** продовжує переважати, з'являючись у поезіях збірки 36 раз, причому двічі – у формі **сонечко**. Ліна Костенко, як бачимо, почала застосовувати й словотвірні засоби емоційності, до чого раніше практично не вдавалась. Не забуває поетеса й того, що земля – то не лише «грунт», а й «планета»: «Юдоль плачу, **земля** моя, планета» [9, с. 83].

Що ж торкається хрематонімів, власних назв матеріальних предметів, то з певністю можна говорити лише про один, міцно освячений літературною традицією: «Там, за віками, за гірким туманом, і де трубить вічність у **Роландів ріг**» [9, с. 127]. Проте у вірші «Щось на зразок балади, – як вийшли букви з-під мосі влади» [9, с. 85–86] поетеса з тонким і неповторним гумором розповідає: «Я мусила збрехати: «Я мусила збрехати» - і тоді «букви раптом почали зітхати, і то та, то та тікати навперемінки». Літери оживають, а їх одностайний спротив проявляється в кожному випадку своєрідно. Поетеса напрочуд майстерно індивідуалізує кожен літеру – настільки, що її назва стає власною. З погляду ономастики це – контекстуальні хрематоніми. Варто розібратися докладніше, як це відбувається в тексті, де такими хрематонімами стала половина абетки.

Використано: 1) звучання відповідних літер: «**Сичало** «С», мов кобра на хвості. І **Шкварчало** «Ш»; 2) алітераційне оточення: «Кружляло «Ж», **жахливе**, мов **кажан**»; Стогнало «Н»; «розкошування алітераціями» [12] супроводжує й інші шляхи індивідуалізації літер; 3) форму літер (ідеться про великі друковані літери, пор. характеристику «А»): «**Ф** **взялося за боки**»; «**кусалось** «Є» (у літері можна побачити роззявлену пащу з висолопленим язиком); «**Котився перстень** літерою «О»; «Слухняне «А»... перекутилось на одній нозі, **неначе циркуль**»; «пручалась буква «Ю» (одна її частина ніби намагалась відірватися від другої); «а «Ц» і «Ч» **присіли, наче гноми**»; 4) семантику слів, з якими уява пов'язує певну літеру: «А буква «П», печальна, як «П'єро»; «і «Т» кричало: - **Тату!**»; «І вірне «К» уперше у житті і зробило **вбік** категоричні **кроки**» (вірне, бо то початкова літера прізвища **Костенко**); «а буква «Я» чкурнула через тин, і досі ще знайти її не можу» (ця буква – виразник особового займенника першої особи однини [пор. 2, с. 212]. Глобальність мислення поетеси проявляється і в цій її дивовижно точній індивідуалізації літер. Так, «Р» виокремлюється за його картатою французькою вимовою: «**Примхливе** «Р», **перлина парижан**», а «Л» пов'язується з **Лютером** за допомогою його уславленого вислову: «Сказало «Л»: «На цьому я стою!» – і ну, прямо з Лютера цитату».

З хрононімів поетеса виділила в збірці древнє народнє позначення свята літнього сонцестояння, пор. «той вогонь перескочив, як **на Івана Купала**» [9, с. 141] і особливо: «Ой да **на Івана**, ой да **на Купала** і котилася моя зірка да із неба впала» [9, с. 12]. Але контекстуальними хрематонімами стають у поетеси й дуже шановані нею поняття часу й вічності, про що свідчить зокрема велика літера: «**Котився Час**» [9, с. 66], «дивися: **Час**, великий диригент, і перегортає ноти на попівтрі» [9, с. 61], «Я граю з **Вічністю** у чіт і нечіт», «Кромішня **Вічність**» [9, с. 173]. Обидві ці лексеми в ряді випадків уживаються з узвичасним семантичним наповненням і, відповідно, узвичасним їх написанням. Але в особливо піднесених, акцентованих ситуаціях вони графічно виділяються, стаючи власними назвами.

Щодо ергонімів збірки, то окрім не дуже шанобливо згаданого пансіонату «Форель» (у заголовку вірша) [9, с. 193] тут зустрічаємо ще кілька назв відомих мистецьких музеїв (які важко відмежувати від топоні-

мів), пор.: «Художник, я, – чи то в музеї Прадо, | чи мій притулок – Лувр і Ермітаж» [9, с. 50], а також згаданий уже **Музей атомної бомби**.

Ономастичні осягнення «Неповторності», з оглядом на попередні збірки поетеси, видаються вершинними. Осягнуло стовідсоткову релевантність частини й цілого, оніма і тексту. Виразова потужність, дійовість кожної власної назви, ужитої в поезії, зростає, набула сенсу духовного скарбу. Зрештою, як і інші мовні засоби, як кожен рядок цього видатного здобутку української літератури. Три розділи збірки мають різне онімічне насичення. Найпотужніше – в останньому, в «Іксах історії», де із 43 поезій власні назви мають 39 (90,7%), у яких 178 онімів ужито 267 раз. Але і в другому розділі «Тихе сяйво над моєю долею», побудованому з 15 віршів, серед яких оніми (їх усього 5) вжито лише в трьох (20%), власні назви зберігають свою значущість. Саме тут, у цих пронизливих віршах про любов, Ліна Костенко сказала: «І минатиме час, нанизавши | сотні вражень, імен і країн...» [9, с. 131]. Поетеса йде далі, здобуваючи й більші вершини мовної, а в тому й ономастичної майстерності. Але то лиш вона і може їх здобувати...

Джерела та література

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. – 2357 с.
2. Брюховецький В.С. Ліна Костенко. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
3. Дмитриева И.А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. – М.: Искусство, 1990. – 318 с.
4. Етимологічний словник літописних географічних назв Південної Русі. – К.: Наукова думка, 1985. – 254 с.
5. Етимологічний словник української мови. – К.: Наукова думка, 1982-2003. – Т. 1-4.
6. Євангелія від Йоана. – Одеса: Християнська освіта, 1993. – 68 с.
7. Карпенко Ю.А. Названия звездного неба. – 2-е изд. – М.: Наука, 1985. – 181 с.
8. Карпенко Ю.А. Проблемы типологии литературной ономастики: Имена собственные в поэзии Беллы Ахмадулиной и Лины Костенко // Літературна ономастика української та російської мов: взаємодія, взаємозв'язки / Зб. наук. пр. – К.: НОК ВО, 1992. – С. 92–102.
9. Костенко Л. Неповторність. Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 222 с.
10. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
11. Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності. – К.: КМ Academia, 1994. – 165 с.
12. Кошелівець І. У хороший Шевченків слід ступаючи... // Василь Симоненко. Берег чекань. – 2-е вид. – Мюнхен: Сучасність, 1973. – С. 7-59.
13. Наконечна Г. Про синонімію в богословській термінології // Єдиними устами. Бюлетень Інституту богословської термінології та перекладів. – 1998. – № 2. – С. 16-27.
14. Новий Заповіт Господа й Спасителя нашого Ісуса Христа із грецької мови на українську наново перекладений. 988-1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. Книга псалмів з давньоєврейської мови на українську наново перекладена. 988-1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. – Б. м.: Гедеонові браття, 1988. – 462 с.
15. Огієнко І. Хто був Варавва. Історичний нарис // Кур'єр Кривбасу. – 1998. - № 95-96. – С. 39–41.
16. Отин Е.С. Развитие коннотонимии русского языка и его отражение в словаре коннотонимов // Отин Е.С. Избранные работы. – Донецк: Донеччина, 1997. – С. 279–285.
17. Русанівський В.М. Структура лексичної і граматичної семантики. – К.: Наукова думка, 1988. – 236 с.
18. Словарь античности / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
19. Словник античної міфології / Відп. Ред.. А.О.Білецький. – 2-е вид. – К.: Наукова думка, 1989. – 238 с.
20. Содомора А. Надинці зі словом // Дзвін. – 1998. - № 1. – С. 138-145.

Оказ Л.С.

О ПРИНЦИПАХ КЛАССИФИКАЦИИ КРЫМСКОТАТАРСКИХ СОЧИНИТЕЛЬНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ

На современном этапе развития крымскотатарского языкознания известен лишь один подход к определению словосочетания. В учебнике по крымскотатарскому синтаксису Э. Акьмоллаев выделяет словосочетания, состоящие из полнозначных слов, в которых есть главное и зависимое слово. Кроме того, в указанной работе есть фрагментарная морфологическая классификация словосочетаний, построенных на основе подчинительной связи [1]. Проблема сочинительных словосочетаний в крымскотатарском синтаксисе не поднималась вообще, а их классификация производится впервые.

Несмотря на то, что поднятый нами вопрос на материале крымскотатарского языка изучается впервые, в современном языкознании существует несколько подходов к проблеме словосочетаний и их классификации. Одни ученые выделяют в составе предложения только подчинительные словосочетания [2; 3; 4], другие – подчинительные словосочетания и сочинительные ряды [5; 6], третья группа ученых утверждает, что