

Динаміка семантики епітетних структур в українській ліриці 1900–1930-х років¹

Розвиток вітчизняної художньої словесності на зламі XIX–XX ст. характеризується насамперед тим, що «українська література взагалі і поезія зокрема вписується в ту діалектику зміни типів мислення, художніх систем та естетичних структур, якою відзначається історико-літературний процес майже всіх європейських (у т. ч. слов'янських) літератур цього періоду» [3: 28]. Чи не найвиразніше зіткнення традиційного і нетрадиційного, художній поступ, зумовлений появою нового типу митця, демонструє лірична поезія.

Українська лірика перших десятиріч XX ст. (у 20–30-ті рр. найбільш помітно), зберігаючи традиційну внутрішню напругу як знаряддя визвольної боротьби, стверджувальну свою сутність виявляє у зв'язку з питально-пошуковим, суб'єктивно позначеним наповненням змісту відтворюваних тем і мотивів. Заангажованості політикою, соціальними запитами, ідеологічними впливами у творах провідних поетів-ліриків означеного періоду протистоїть намагання саморозкритися без обов'язковості відповідей на порушувані ними питання, незалежно від характеру останніх і відношення їх до дійсності.

Безперечно, посилення індивідуального, егоцентричного начала в ліричній поезії 1900–1930-х років є явищем відносним, характер і ступінь вияву його визначаються й повністю усвідомлюються лише в широкому «горизонтальному» контексті та глибокій культурно-історичній ретроспективі / перспективі. Поява нових стильових течій із властивими їм художньо-естетичними принципами поетичної творчості супроводжується семантичними трансформаціями, орієнтованими на породження додаткового смислу та естетичної вартості означуваного. Однак динаміка художньої семантики засвідчує не тільки індивідуальні пошуки митців, а й різною мірою виявлений зв'язок як із власне поетичною традицією, так і з константами та архетипами народної культури, національною символікою тощо.

«Знаки “символічного” (“культурного”, конотативного) повідомлення, — наголошує Ролан Барт, — дискретні, навіть якщо означення збігається із зображенням у цілому, воно все одно продовжує залишатися знаком, відмінним від інших знаків; сама “композиція” зображення передбачає наявність певного естетичного означуваного приблизно так само, як мовленнєва інтонація, маючи суперсегментний характер, являє собою дискретне мовне означення. Ми, отже, маємо в цьому разі справу

¹ У співавторстві з М. Філоном.

зі звичайнісінькою системою, знаки якої (навіть якщо зв'язок між їхніми складниками виявляється більш або менш "аналоговим") здобуваються з певного культурного коду» [1: 312–313]. З цього погляду знакова система ліричного вірша не є винятком.

Зміна типів художнього мислення зумовила загальну модифікацію виражальних властивостей слова та його відношення до смислової структури тексту, а зрештою — і характерне континуальне членування художньо-естетичного цілого. Це виявляється, зокрема, у тому, що слово дедалі більше втрачає свою самостійну естетичну вартість і входить до складу одиниць поетичної мови, дискретних у синтаксичному, але континуальних у семантичному, смисловому плані. Маємо, отже, справу з поетичним фразотворенням і його результатом — поетичним фразеологізмом.

Говорячи про лінійну тропеїчну синтагму в мові ліричної поезії та її варіювання, Леся Ставицька вказує на входження текстових варіацій інваріантного образного уявлення до системотворчого лексично-образного ряду з домінантними та периферійними його складниками. «На роль центру в такій системній єдності, — відзначає дослідниця, — претендує словосполуча, яка або ж засвідчує вихідну семантику образу, або ж інтегрує часткові семантичні лінії розвитку образу і набуває ознак поетичного фразеологізму» [3: 25]. Саме у зв'язку з цим на особливу увагу заслуговує проблема поетичного епітетного фразотвору.

У цілому динаміка художнього означування, властивого мові української лірики 1900–1930-х років, відображає особливості концептуального (інколи — зі збереженням окремих суттєвих рис фольклорної поетики) відходу від принципів традиційного народнопоетичного освоєння дійсності, переборення чи творчу трансформацію старих і народження нових поетичних систем. Власне семантичні перетворення мовних одиниць пов'язані з різними площинами організації змісту досліджуваних нами ліричних творів, а саме: фразовою, текстовою, культурнофоновою. Таке розмежування є не кількісним, а якісним, оскільки в основі таких явищ лежать різні за своєю природою відношення, які й зумовлюють формальні відмінності відповідних змін.

Важливе місце в мові поезії означеного періоду належить епітетним смисловим єдностям, саме епітети часто становлять ключові складники художнього ідіостилю й поетичного словника автора. Наприклад, у ранній ліриці М. Рильського вживається, за нашими підрахунками, близько 500 епітетів, орієнтованих на різні мовно-культурні джерела. При цьому здебільшого атрибутивний образ у складі поетичних фразеологізмів стає своєрідним ключем, що виражає провідні ідейно-художні особливості, мотиви та теми творчості митця, розкриває естетичну сутність його творчого кредо. Так, епітет *ясний* як маніфес-

тант ідеального, омріяного, чистого начала вживається з низкою іменників: *пісні, кольори, блакить, небеса, світ, промінь, сонце, зірки, сяйво, день, ніч, янголи, надії, погляд, сміх, рай, святині, душа, хвилі, лілеї, врода, очі, спокій, березень, води, дими, сад, пахоці, вітер, вогонь, свічадо*, — демонструючи тим самим одну з найхарактерніших рис індивідуального стилю М. Рильського-лірика, який володів секретом оновлення традиційних поетичних образів і формування на цій основі свіжих образів великої символіко-смислової ємності.

Динамічні процеси в епітетному фразотворенні взагалі, а в першій третині ХХ ст. особливо помітно, ґрунтуються на художній реалізації численних епітетів, які належать, по-перше, до системних елементів національної мовної картини світу; по-друге, до інтегрального словника мови окремого поетичного угруповання чи літературного напрямку; по-третє, до власне авторських новотворів поета в системі його ідіостилу.

Атрибутивні образи, закорінені в народній словесності, є визначальними для формування континуальності мовної картини етносу, ними виражаються національні ціннісні орієнтації, загальні оцінки, естетичні та етичні ідеали. До таких базових образів української поезії належать, зокрема, епітети *білий, чорний, червоний, жовтий, золотий*. У мові модерністської ліричної поезії ці епітети нерідко стають конструктивним елементом різних поетичних фразеологізмів, виявляючи притому динамічну акцентуацію семантики, її смислові видозміни. Подане положення яскраво ілюструють фразотворчі структури з постійним епітетом *чорний*: *чорні мрії, чорні крила, чорна маса, чорний морок* (Г. Чупринка); *чорні уста* (О. Олесь); *чорний човен, чорне небо, чорна безодня, чорна вічність* (Д. Загұл); *чорний вихор, чорний вершень* (В. Свідзінський); *чорне полум'я* (Б.-І. Антонич). Пошуки оригінальних художніх означень, як можна бачити з наведених прикладів, по-своєму актуалізують символічне позначення біди, тривоги, безнадії, що спирається на традиційне поетичне вживання відповідного епітета.

Оскільки розширення сполучуваності традиційного епітета є лише формальним показником динамічних тенденцій в епітетному фразотворенні, властивому українській ліриці розглядуваного періоду, то при визначенні глибинних основ семантичних перетворень на цьому рівні необхідно враховувати такі концептуальні компоненти системи художнього твору, як співвідношення між об'єктивним і суб'єктивним у мові поезії, специфіка організації поетичного часу і простору, світоглядні домінанти тощо. Врахування останніх чинників дає змогу виділити таку релевантну змістову рису епітетного фразотвору, як посилення суб'єктивності епітета. Семантичних змін зазнають і традиційно вживані у мові фольклору та народницької літератури так звані постійні епітети. Із засобів пластичного, зовнішньо-об'єктивного зображення природи

відповідні художні означення в мові новітньої лірики перетворюються на естетичні символи внутрішнього світу, психічного стану ліричного героя, його сповненої емоцій душі. Порівняймо з народнопісними вживаннями, наприклад, смислову наповненість епітета *ясний* у мові авторської ліричної поезії ХХ ст.: *«Цвіт в моєму серці. Ясний цвіт-первоцвіт»* (П. Тичина). Тут можна говорити не тільки про семантичний зсув у самому означенні, а й про участь останнього у створенні фразеологізованого образу-символу.

Про динаміку поетичного епітетного фразотворення й мовної семантики є підстави говорити також і при відсутності будь-яких формальних показників трансформації сталих атрибутивних словосполук та зміни значень їх компонентів. Проекція нетрадиційних, модерністських поетичних утворень на окремий фраземний образ породжує його семантичну сугестивність: контекстуально релевантні семи виступають елементами прирощення смислу. Див. поетичні контексти: *«Колись рушниці калиновим соком Наллем — і дітям гратись оддам. І на гармату хлопці кароокі Напнуть дідівське букове ярмо»* (М. Йогансен); *«Як купала мене мати у любистку... Та в купелі моє серце залишилось, й мати вилили з водою під калину»* (Т. Осьмачка). Саме взяті з широкого контексту історії культури значення утворюють співсмысл підкреслених мовних одиниць у наведених прикладах і виступають своєрідним кодом для прочитання образу на глибинному рівні.

Своєрідним виявом індивідуалізації поетичного світовідчуття в українській ліриці 1900–1930-х років є дефольклоризація образних словосполучень, конструктивним елементом яких виступають постійні епітети, властиві фольклорним і фольклоризованим текстам. При цьому традиційний епітет узагалі може бути випущеним, а на базі усталених опорних слів-образів виникають нові структури, у яких роль означення виконує прикметник, ужитий у контекстуально зумовленому значенні (*залізна осінь* — у П. Филиповича, *циганський вітер* — у Б.-І. Антонича). Надалі цей процес поглиблюється й розширюється. Унаслідок накладання нових образів на традиційні формуються парадигми поетичної фразеології, де тісно взаємодіють пряме й переносне значення, сталі й змінні компоненти. Наприклад, *небо* — *блїде, глухе, золоте, куче, могутнє, сирітське, старе, тверде, тихе, тісне*. Названі епітети (деякі досить несподівані) тією чи іншою мірою співвідносяться з традиційними (*блакитне, ясне, високе* і т. ін.), що й дозволяє смислове прочитання епітетних новотворів. Властиво, щодо окресленого нами періоду історії поетичної мови можна говорити не лише про формування переносних значень, здебільшого шляхом метафоричного переосмислення, але й про семантичний розвиток епітета у складі поетичного фразеологізму в напрямку його символізації. Це передусім стосується тих поетич-

них епітетних структур, субстантивними компонентами яких є ключові образи нової поезії, наприклад: *серце, небо, земля, море, ріка, вітер, сад*. У М. Йогансена: *«Я знаю: Знову буде тебе розіп'ято, Червоне серце, — Серед неба у хмарах, І кров'ю сходу Обіллеш білі гони на всесвіт»*. Символічний образ сонця, у створенні якого бере участь епітет *червоне*, увиразнюється контрастним зіставленням підкреслених мікрообразів.

Важливим виявом динамічних тенденцій семантики епітетів зокрема й епітетних структур у цілому є утворення складних епітетів на базі сталих фольклорних сполук. Наприклад, у ліриці П. Филиповича: *«Вже чекають поблідли дні Яснозорих пісень спокою, І кружляють жовті вогні, Легким листям летять за мною»*. У таких випадках трансформація словосполучення в одне слово нерідко пов'язана із синтезом, акумуляцією культурних стилів, які органічно вписуються в семіосферу поетичного твору й детермінуються загальними закономірностями естетики поетичної творчості. *Яснозорі пісні спокою* — це протиставлення «небесного» і «земного», суетного і вічного й водночас — життя і смерті.

Оцінюючи значимість традиційного в поетичній мові кожного періоду, не можна обійти поняття художнього канону. Справді, постійно народжувані в процесі фразотвору й підтримувані функціонуванням естетичні знаки у формі поетичних виразів, у тому числі епітетні структури, зберігають певною мірою зв'язок з утіленням реального, особливого, виступаючи водночас своєрідними знаками усталених уявлень про надчуттєве, підмінюючи дійсність знайомим стереотипним образом. Формула в цьому разі сприймається не як вада поетичної мови, а як засіб вияву традиції. «Кожна нова поетична епоха, — ставив риторичне питання О. Веселовський, — чи не працює над здавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись у їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне й становить її прогрес перед минулим?» [2: 51]. Традиції, отже, належить особлива роль як у забезпеченні безперервності процесу художнього пізнання, так і в спрямуванні новаторських пошуків поетів.

Наші спостереження над українською поетичною мовою першої третини ХХ ст. дозволяють зробити висновок про притаманні їй досить різноманітні вияви семантичної динаміки, зумовленої поетичним фразотвором, однак усі вони, як і розглянуті в цій статті, відображають головним чином діалектику переходу від традиційного до індивідуального та процесу становлення новітніх ідіостилів.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — 616 с.

2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940.

3. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 20–30 рр. XX ст. — К., 2000.