

Юдкін-Ріпун І. М.,

доктор мистецтвознавства,

член-кореспондент Національної академії мистецтв України,

завідувач відділу театрознавства

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського

Національної академії наук України

ПЕРИФРАСТИЧНІ ЗВОРОТИ ЯК СЛОВЕСНІ МАСКИ

Анотація. Перифрастичний опис відсилає до імпліцитних значень та окреслює внутрішню форму тексту. Прислів'я становлять базу формування художніх конвенцій, позначених перифразами. У драмі перифрази відсилають до намірів персонажів. У ліриці перифрастичні описи деталей становлять засіб художнього абстрагування через позначення типових поетичних мотивів.

Ключові слова: перифраза, референція, деталь, тип, інтенція, рефлексія, комунікативний парадокс, прислів'я, драма, лірика.

Постановка проблеми. Серед поетичних прийомів перифраза вирізняється своєрідними можливостями. Уже фольклорний жанр загадки, відроджений новішими кросвордами, у яких пропонується відгадати пряму назву явища за його перифрастичним описом, демонструє повсюдність цього поетичного засобу. Своєрідний різновид перифрастики постає в практиці акторського мистецтва, де створення сценічного портрету дійової особи за допомогою мовленнєвої характеристики посутньо виступає перифрастичним описом. Чи не вперше на особливу роль прийомів перифрастики в утворенні цілісного тексту вказав Ш. Баллі, помітивши їх органічний зв'язок із розвитком аналітичного устрою мови та фундаментальною категорією модальності [3, с. 116]. Аналітичні можливості перифрастичних перетворень як заміни прямої назви об'єкта описом його властивостей та вказівку на інтенції, що визначають вибір ознак, може унаочнити використання їх у ліриці. Таким є перифрастичний опис руїни із циклу «Медобір» В. Свідзинського: «Проста повість. Денікін – синів, / Старого догризли сухоти, / Ну, а люди поволі – садок, / Та й тепер лиш бур'ян коло плоту» (17 лютого 1929 р.). Прикметне об'єднання однорідних членів речення навколо єдиного метафоричного дієслова (*догризати*) посилює аналітичне розмежування одиниць фігури переліку, що посилюються також еліпсисом дієслова (**лишився, зостався*) в останньому реченні.

Із цього постає значення перифрастики як знаряддя випробування виражальних можливостей слова, що збігається з функціями театральних реплік як засобу розвідування ситуації персонажем. Схожість функцій перифрастики й репліки варта докладнішого аналізу.

Метою статті є аналіз перифрастичних зворотів як словесних масок.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглядаючи перифразу як інакомовлення в загальній формі («інше вираження тієї ж думки»), Ш. Баллі пропонує для перифрастичних перетворень «насамперед взяти за основу якесь одне слово або вираз і далі доповнювати його почергово іншими, взятими з переліку» (зокрема, з переліку синонімів), а відтак «дати волю власній уяві, натрапити на такі звороти, які не зазначено в

жодних переліках», так щоб можна було «допомогтися цілісного вираження ідеї за допомогою фраз, у повному сенсі слова побудованих від початку до кінця» [2, с. 126, 166–167]. Вказівки на цілісність перифрастичного вислову та на відкриття в ньому нової інформації, не передбаченої «переліками», свідчать про відмінність перифрази від тропів. Зокрема, перифраза протилежна до синекдохи в тому сенсі, що частковості тут не відсилають до цілого, як у цьому тропі, оскільки відношення «атрибут – об'єкт» не збігається з відношенням «частина – ціле». Значеннєвий зсув не обов'язковий, що дає підставу розрізняти дескриптивні та тропейні перифрази [4].

Унаслідок виявлення окремих атрибутів позначуваного об'єкта поіменовані в перифразі ознаки стають симптомами, слідами інших подій, відсилаючи від одного позначення до іншого, а відтак започатковуючи процес інтерпретації або, за висловом Г. Винокура, коментування [6, с. 86]. У ліриці, зокрема, через опис деталей такий ланцюг відсилань веде до характеристики переживань суб'єкта. У таких багатоступеневих відсиланнях, започаткованих перифрастичним описом, виявляються похідні значення, що не зводяться до окремих тропів, розкриваючи внутрішню форму тексту, у якому деривація є невіддільною від первинної номінації. Це обумовлюється відомим «парадоксом Потебні», коли первинним виявляється стан неперервного перейменування, а не так зване пряме найменування [10, с. 71].

Згадка про деталі стає виявом проблеми, інакомовленням, а не готовим позначенням, оскільки свідчить про прихований зміст. Г. Винокур стверджує: «Якщо художня мова є справді внутрішньою формою, то в ній усе прагне стати вмотивованим <...> тут усе сповнене внутрішнього значення, а мова позначає саму себе незалежно від того, знаком яких речей вона служить» [5, с. 154–155]. На противагу «наївно етимологічному тлумаченню внутрішньої форми» [5, с. 28] констатувалось, що в художньому тексті скільки завгодно можна навести неметафоричних поетичних слів. Проте дійсний сенс художнього слова ніколи не обмежується його дослівним сенсом [5, с. 27]. Відтак учений виводить дуже важливий висновок: «Більш віддалений зміст не має своєї форми, а користується замість неї формою іншого, дослівно взятого змісту» [5, с. 28].

Однак при цьому описується не що інше, як перифраза, у якій дослівне значення, залишаючись і не зникаючи, відсилає до іншого, яке своєю чергою спрямовує думку вглиб змісту художнього тексту, до його внутрішньої форми. Наприклад, у В. Свідзинського бачимо: «Мов дівчина, із рук палкого дня / Пручається веселий вітер дзвінок» («Забувши давнє...» зі збірки «Поезії» 1937 р.); опис такої персоніфікованої мізансцени не стає самоціллю, він подає атрибути радості буття разом з іншими деталями словесного пейзажу. Читачеві пропонується

загадка, у якій необхідно домислити сенс подій, що виносяться поза час уже в наступному рядку: «*Не лічить літо сонячних годин <...>*». Суть такої проблеми полягає в тому, що помічені ліричним спостерігачем, відібрані й згадані в перифразі атрибути показують позицію, аспект споглядання, а тому вони завжди часткові, залишаючи відкритим питання про цілісність і стимулюючи роботу уяви. Перифраза окреслює поетичні мотиви, що можуть як зростати до цілої фабули, так і згорнутись до деталі опису.

Особливе місце перифрази порівняно з ідіоматикою визначив Г. Винокур, вказавши на постійну наявність подвійного (дослівного й переносного) тлумачення усталених фразеологічних сполучень, інтерпретованих як перифрастичні звороти. Із цього він зробив досить значущий висновок про перспективи експериментування зі словосполученнями, які відкриваються з перифрастичними перетвореннями: «Таке використання фразеологічних сполучень дає можливість наче подвійного їх сприйняття, тобто водночас у значенні цілого та кожного зі складників. Воно веде далі до того, що поет отримує можливість підбирати потрібні йому сполучення слів, начебто не рахуючись із можливостями їх злиття в неподільні сполуки» [5, с. 383]. Якщо на відміну від тропу перифраза зберігає пряме значення, то на відміну від ідіоми вона залишається вільним словосполученням. Перифраза відсилає до «дальших значень» (у сенсі О. Потебні), подаючи аналітичну характеристику предмета за ознаками, проте не завжди стає їх специфічним єдиним носієм як ідіома. Зокрема, відомі поради бути обережним у розмові зумовлюються саме можливостями витлумачення вжитих словосполучень як перифраз, які окреслюють певне приховане значення та можуть відіслати до пошуків небажаних речей.

Один із наслідків аналітичної природи перифрастики полягає в тому, що на її основі знаходять вираження поетичні конвенції. Характеризуючи предмет через деталі, перифрастичний опис уможливорює формування усталених зворотів, наприклад, в описах пейзажів у фольклорі (*гомін у діброві, упав сніжок у чистім полі, вітер повиває*). Зрештою, заміна прямої назви перифрастичним описом становить звичайну практику табу й евфемізмів (*ведмідь* – дослівно «той, що мед їсть»; *вовк* – дослівно «той, що волочить»; *слуга народу* – «можновладець»).

Органічний зв'язок перифрастичних зворотів із поетичними конвенціями виявляється особливо значущим для літератури ХХ ст., у якій вони позначають реалістичні деталі зображуваних подій, зокрема обставин міського оточення, властивого урбаністичній тематиці доби. І. Анненський у символістському маніфесті «Про сучасний ліризм» стверджував: «*Символізм в поезії – дитя города*» [1, с. 358]. Місто становить узагальнений образ штучного середовища, роль якого виразно показує великий польський поет Л. Стафф, який, за власним зізнанням, першої зустрічі з природою зазнав на цвинтарі [9, с. 56]. Штучність середовища як ознака його причетності до буття людини спричиняє також камерність простору поетичного світу. Неважко помітити при цьому характеристику сценічного простору, джерела якої коріняться в прислів'ях як формулах драматичних ситуацій.

У прислів'ях перифрази ініціюють відсилання до «дальших значень» як вихідну точку багаторазових семантичних переходів – фігури металепису. При цьому окремі звороти можуть розгортатись у пропозиційні одиниці, натомість речення – згорнутись у словосполучення, яким належить пріоритет. Наприклад, коли прислів'я стверджує, що *не для пса ковбаса*,

не для kota сало, то йдеться, зрозуміло, не про пса й kota, не про сало та ковбасу. Прислів'я *не мала баба клопоту* – *купила порося* демонструє перифрастичні відсилання, зокрема «*не мати клопоту* → **бути в задовільному стані*», «*купити порося* → **створити собі незручність*». Із цього постає можлива інтерпретація прислів'я з відповідною трансформацією тексту: «*коли хтось невдоволений тим, що має, то дістане ще більше ускладнень, здійснивши необачний крок*». Останній приклад розгортання прислів'я в гіпотаксис, який представляє імплікацію, належить до елементарних прийомів інтерпретації. Це унаочнюють тривіальні трансформації: *В кареті і дурень пан* ↔ *Якщо дурень у кареті, то він і пан*; *Бреши на соромлячись* ↔ *Хоча й бреши, а не соромиться*. Зрозуміло, можливості інтерпретації пов'язані з актуальним поділом речення та актуальним предикатом – ремою. Наприклад, трансформація прислів'я *Старий віл борозну не псує* → **Якщо віл старий, то він не псує борозни* передбачає, що актуальним предикатом вважається виразник *старий*, коли ж ремою обирається *віл*, то перетворення дає форму → **Борозна не попусється, коли буде віл (старий чи молодий)*. Такими перетвореннями трансформаційні можливості не вичерпуються, зумовлюючи альтернативні, заперечні твердження до кожного з похідних, наприклад: → **А якщо віл молодий, то й попусвати зможе*; → **А коли буде не віл, а кінь, навіть старий, то попусе*. Зрозуміло, що такі варіанти становлять супровідне тло будь-якого прислівникового вислову, оскільки, як наголошує О. Жолковський, «однією з основних трансформацій виявилось, так би мовити, переведення прислів'їв у заперечну форму» [7, с. 293]. Альтернативні перетворення опиняються в осередді перифрастики.

Антитези становлять загальні місця перифрастики в прислівникових текстах. Так, прислів'я *швидко пісня співається та не швидко складається* (варіант типу *facile dictu, difficile factu* – «легко мовити, важко зробити») подає в антитезі «складати – співати» перифрастичний опис справ, які демонструють складність прийняття рішення на противагу легкості його виконання. Перифраза постає при цьому як своєрідний приклад (exemplum), унаочнення узагальненої тези. Далі прислів'я розкладаються в діалогічний обмін репліками; наприклад, варіант відомого вислову *Quidquid agis, prudenter agas et respice finem* («коли щось робиш, роби розумно і передбачай кінець») дає нагоду для таких реплік: *Чи вже почав роботу?* – *Ні, розмірковую, що в кінці буде; Збираюся до цієї справи. – Спершу зваж, чим закінчиться*. Неістотність пропозицій спричиняє також неістотність діалогічності чи монологічності тексту. Жанр так званих сценічних прислів'їв спирається саме на пріоритет словосполучень як лексичних одиниць щодо пропозиційних структур. Централізація польової структури тексту, зумовлена предикацією, виявляється змінною ознакою, коли у фокусі можуть опинятись відмінні деталі, а вислів зазнаватиме трансформацій, натомість константами стають деталі.

Така змінність фокусу разом з усталеністю деталей особливо очевидна в драматичному тексті. Вислови персонажів постають як симптоми характеру, які відсилають зовсім не до того, що позначають фрази, узяті в їх дослівному значенні. Авторизація висловів як симптоматики поведінки персонажів у свою чергу відсилає до задуму автора (та до авторського образу), який постає в різних вербальних масках. Таке нашарування словесного гриму становить наслідок комунікативного парадоксу драми, у якій діалоги між дійовими особами адресуються глядачу. Сторонній спостерігач, тобто глядач драми,

стає фактично необхідним учасником сценічного діалогу як його арбітр, що підтверджується, наприклад, таким прийомом, як репліки, вимовлені вбік (*a parte*). Тому розмовні звороти, колоквіалізми відсилають до того, що є зрозумілим компетентному глядачу, постаючи як перифрази, що розмежують ближчі та дальші значення. Перифразу в драмі можна було б назвати словесною маскою, яка вказує на наявність прихованого під нею змісту [11].

Сталість деталей разом із плинністю їх фокусування й централізації як визначальна властивість перифрази особливо наочно виявляється в драмі. Наведемо приклади з деяких творів 1920-х рр. У «Білій рукавичці» С. Жеромського (1921 р.) центральне місце посідає тематика втрачених ілюзій, а роль викривача відводиться кримінальному підпіллю: у пролозі інженер-винахідник Мечислав клянеться сестрі Людвіці помститися за зацькованого кредитором батька, їх підслуховують злодії; брат і сестра зустрічаються вже в будинку розпусти, де стають жертвами пограбування з боку тих же злодіїв; згодом Людвіка влаштовує своє життя, побравшись із багатим Мельським; Мечислав планує впровадити винаходи на підприємстві, яке знищують підпалом, а коли він збирається домагатися правди, його розмову із сестрою та із закоханою в нього дочкою Мельських Антоніною знову підслуховують ті ж злодії, які його вбивають.

Перифрази увиразнюють, мотиви вчинків дійових осіб. Характерні вислови про своє життя вживає Людвіка, зустрічаючись із братом після одруження: «*Jestem już w porcie szczęścia. Na kotwicy*» («Я вже в порту щастя. На якорі»). Іронія вислову посилюється тим, що якір – це відомий символ надії. Перед тим, завершуючи відповіді на розпитування брата про її справжні почуття до родини чоловіка, вона підсумовує: «*Jestem już uratowana. Moja sprawa jest załatwiona*» («Я вже врятована. Мою справу влаштовано») (дія 2). Одруження, якому посприяв брат, – її порятунок із будинку розпусти – позначається словами, які пропонують припинити подальші втручання в її долю. У наступному акті, коли брат веде розмову про свій намір від'їхати, Людвіка вже говорить не про порт і якір, а про в'язницю: «*Jeszcze tu może kiedyś wrócisz do siostry, którą, daruj, przykuleś na zawsze do ścian ciemnicy*» («Може, ще колись повернешся до сестри, яку, вибачай, назавжди прикував до стін в'язниці»). Зазначимо, що ідея прикуття цілком постає з «якірного» мотиву через метонімію ланцюга до мотиву кайданів. Гіркий докір, яким тут обертається попередня іронія, дає підстави запідозрити про серйозні вади, приховані в родині, і про вагоміші чинники залежності, коли до їх позначення вжито перифразу прикуття не згаданими, проте присутніми кайданами. Створюється настрій гнітючого чекання.

Перифрастичними відсиланнями змальовано також розвиток іншого жіночого образу – Антоніни Мельської, перша зустріч якої з Мечиславом позначена промовистою подробицею – ранковими квітами: «*Olszycki: «A otóż i nasza panna Antonina!» M.: «Z ogródka, bo z kwiatami w ręku». A.: «Tak, to kwiaty z naszego ogródka». L.: «Musiałś wstać rano <...>» (Ольшицький: «А от і наша Антоніна!» М.: «З садочку, бо з квітами в руці». А.: «Так, це квіти з нашого садочка». Л.: «Мусила рано встати <...>»)). Ранкові квіти в руках дівчини – образ дуже відвертий, тим більше він контрастує з трагічним фіналом. В останній репліці Антоніни в зустрічі на цвинтарі у відповідь на зізнання Людвіки, що вона хотіла довідатись, чи міцне її кохання до Мечислава, знову виникає перифраза: «*<...> nie należy serca ludzkiego badać jak sędzia. Niechaj jego męczarnia**

dokonywuje się w cieniu ciszy» («<...> не слід досліджувати людське серце як суддя. Нехай його мучеництво відбувається в тіні тиші»). Так від веселого ранку до тихих сутінків за деталями окреслюється шлях жіночого серця, де в центрі – не дослівні значення.

У «Законі» В. Винниченка (1923 р.) розробляється тематика, що випередила свій час мало не на століття: проблема так званого донорського батьківства. Інна, дружина професора Мусташенка, яка залишилась бездітною, вимагає, щоб чоловік спокусив секретарку Люду, сподіваючись, що народжену від неї дитину можна буде всиновити. Однак результат виявляється несподіваним: чоловік іде до дитини, Інна заводить коханця Кругляка й відходить до нього, а експеримент із донорством обертається звичайним адюльтером. Розвиток взаємин Мусташенка та Люди позначений саме перифрастичними засобами: «*Люда: «Мені так незручно писати». Мусташенко: «А то не треба спішити*» (дія 2). Зрозуміло, що йдеться тут не про писання, а про стосунки, у яких мотиви «незручність – неквапливість» свідчать про взаємне узгодження обох партнерів. У дії 3 репліки вже вимовляються в бік (*a parte*): «*Люда: «А чого вечір не прийшов? Вийдеш сьогодні?» Мусташенко: «Не можна було, не можна було – за нами слідкують*». Це наступна фаза розвитку стосунків: удаваність перетворюється на справжність. Перифрастичний характер має також вирішальний аргумент Люди, яким вона переконує Мусташенка погодитись із її відмовою віддати дитину: «*Я – мати, дитина – моя! За що?! Я любила, руки цілувала <...> Ну, розлюбили. Але щоб отак?!*» (дія 4). Перше речення зовні має вигляд звичайної констатації факту. Проте замість рисочок тут можуть стояти цілком інші твердження, які вичитуються за оболонкою вимовлених слів: «**Я – носій найвищого у світі покликання – мати! Дитина – невід'ємна частка мого єства!*» Саме до понять найвищого покликання й невід'ємності дитини відсилають наведені вислови як перифрази. Так само перифрастичні відсилання очевидні в наступних висловлюваннях. Йдеться не про те, що Люду «розлюбили». Навпаки, саме тепер почуття перетворюється на пристрасть.

Розв'язку, якою руйнуються всі сподівання Інни, подано банальними, нічого не значущими фразами: «*М.: «Вона виїжджає з дитиною». І.: «Як з дитиною?» М.: «Так, вона не хоче віддати дитини». І.: «Я не розумію. Не хоче віддати? Кому не хоче?» М.: «Нікому не хоче»* (дія 4). Лише наявність того люстра, що зветься глядачем, як необхідного компонента драматичного тексту забезпечує можливість вживання таких засобів, які інакше видалися б нудотними й сірими. Перифрастичні відсилання розшифровуються в наступному обміні репліками після цієї приголомшливої звістки про відмову Люди віддати дитину: «*І.: «І ти будеш ходити до них?» М.: «Ну, очевидно, вже ходити не буду». І.: «Будеш. Там буде твоя справжня родина. Родина там, де дитина»* (дія 4). У цьому відбувається переміна модальності від питання до твердження, яке розшифровує відсилання евфемістичного вислову «ходити до когось», тобто «відвідувати». Таке «відвідування» позначає те, що називається вголос «справжньою родиною».

Наведені приклади драматичного трактування перифраз відмінні від прийомів їх уречевлення, властивих ліриці, зокрема, так званій предметній ліриці. Коли замість прямої назви предмета подається його властивість, здійснюється вирішальний крок до розмежування об'єкта та його атрибутів, що лежить в основі абстрагування. Ліричний твір із його інкогніто

відсилає до типізації, взаємини якої з деталізацією визначають ліричну перифрастику. І. Анненський влучно говорить: «В словах есть только мелькающая возможность образа» [1, с. 338]. Тому згадана в перифрастичному описі деталь започатковує шукання цього образу як сходження від абстракцій до конкретики. Таке ліричне трактування перифрази дає підстави зіставляти її з прийомами екфрази – словесного опису живописного твору. Розповідь про зображене передбачає його витлумачення, ініціюючи інтерпретаційний процес. Парадоксальність ліричних абстракцій виявляється в тому, що вони позначаються речовими деталями як вихідними пунктами інтерпретації. Наприклад, у вірші польського поета Я. Лехоня «Яцек Мальчевський» (1920 р.), присвяченому відомому символістському художникові, зображується така прикметна обставина: «*Zamknąłem wszystkie okna, przez które się wkłada / Srebrzyste skrzydło jurkej dziewczyny o świcie*» («Закрив всі вікна, через які вкрадається / Сріблясте крило жвавої дівчини на світанні»). Зрозуміло, що змальована при цьому постать відсилає до типажів із галереї образів художника. Коли Я. Лехонь згадує «*poeci romantyczni, zapatrzeni w ciemnie*» («романтичних поетів, що вдивляються в темряву») («*Ostatnia miłość*», 1955 р.), то зрозуміло, що цілком природна деталь споглядання є істотною не сама по собі; так само не її є роль метафоричного епітету напруженого спостереження: цей зворот відсилає до подальших значень – незвичності постатей поетів.

У ліриці вже згаданого Л. Стаффа прикметною ознакою перифраз стає відсутність докладної атрибуції деталей, їхня абстрактність і безчасся, що часто зумовлюється фантастичним, казковим походженням. Поет у ранній творчості починав говорити прислів'ями, навіть майже цитуючи їх, наприклад, «*najgłębsza woda jest zawsze cicha*» у вірші «*Szeptem*» (цикл «*Dzien duszy*», 1903 р.). Перифрази пейзажного типу абстрагуються від історичних реалій, щоб відсилати до «вічних» істин притчі або байки. Такою є, наприклад, поширена лірична конвенція «листопаду» із циклу «*Łączę i lira*» (1914 р.): «*Ostatnie zwiędły kwiaty, zwarzone kasztany / sieją po szarej drodze liście złotordzawe*» («Останні зів'ялі квіти, побиті морозом каштани / сіють по сірій дорозі золотисте іржаве листя»). Однак так само увічнюється перифраза жесту сплетених рук коханців у мовчанці перед розлукою: «*W milczeniu szliśmy, w ręk ostatnim spłociem*» («Йшли в мовчанні, з останнім сплетінням рук») («*Szumiały smutno drzewa...*» з того ж циклу). Зовні це виглядає так, ніби може відбуватись у будь-якому столітті, проте відсилає деталь до такої константи людських взаємин, яку розуміють лише ті, кому відома туга від такого останнього дотику.

Щоб скласти уявлення про переосмислення перифрастичних засобів упродовж творчого шляху Л. Стаффа, можна порівняти його перший сонет «Коваль», що був водночас його поетичним дебютом, яким відкривалася збірка «*Sny o potędzie*» (1901 р.), з останнім сонетом «*Rzut w przyszłość*» («Погляд у майбутнє»), який присвячувався традиційній темі розуміння поетичної творчості, написаним відразу після війни та вміщеним у збірці «*Martwa pogoda*» (1946 р.). У першому з них зазвичай вбачають метафору поета як майстра, який виковує словесні твори. Проте докладніший аналіз перифраз дозволяє дещо уточнити ці висновки. Фабулу твору складає звернення поета-ковалю до власного серця, яке він виковує собі, вимагаючи бути міцним, інакше він сам його знищить. Однак позначені перифразами мотиви сонету виводять його за межі жанру солілоквиї – розмови з власними силами. Насамперед привер-

тає увагу «нерозгадана глибина моїх грудей» – «*piersi mej głęb nieodgadła*». Саме «зі своїх глибин» («*z swych otchłani*») походить «криця» («*kruszec*»), що лягає на «ковальню» («*kowadło*»). Відтак із перших рядків з'являється перифраза, що виразно вказує на мотив самопізнання як творчості. Критичним при цьому є вислів «радісне сподівання» («*radosna otucha*»), що несе значення ворожіння (у старому вжитку – термін магичної практики). Невиправданість такого ворожіння спричиняє перетворення, коли серце нищать «страшні громи моєї долоні» («*pieści mej gromy potworne*»), тобто поет уподібнюється громовику, язичницькому божеству. У такий спосіб внутрішньою римою пов'язані «груди – долоня» («*piersi – pieść*») стають семантично вмотивованими: те, що йде з глибин грудей, проходить через руки поета-ковалю, стає рукотворним.

Навпаки, в останньому сонеті нещодавній пережитий досвід виживання, перебування в межовій ситуації подано поетом у виразному протиставленні зневажливих, стилістично знижених предикатів для характеристики традиційного розуміння творчості («*szastać (po niebie) – wpręgać (żrebie) – mącić (ciszę)*» (шастати по небі, запрягати жеребця, мутити тишу)), єдиного двічі повтореного дієслова для окреслення правдивого натхнення – «бити» («*bić*»). І саме в пуанті воно конкретизується трійкою дієслів – антитез першому ряду: «*nabrzmić (o piersi) – buchnąć (o pieśni) – krzyczać*» (набухати, гримнути, кричати). Поет закликає: «*Bić pieścią w własną pierś, jak dzwon spiżowy, / aby nabrzmiła strasliwymi słowy*» («Бити долонями у власні груди, як бронзовий дзвін, / щоб набухли страшними словами»). Логічну фабулу сонета можна окреслити як антитезу змертвілих, вивітрених академічних штампів і живого досвіду. Алітерація допомагає протиставити зневажливе *Pegazowe żrebie* («жеребчик Пегаса») та *żeber klawisze* («ребер клавіші»), через які б'ють до серця, що знов-таки увиразнено вже згаданою алітерацією «*pieścią <...> w pierś*». Мотив биття у власні груди затиснутою долонею – досить виразний пластичний жест, що відсилає до позначення граничного збудження. Не менш виразними є мотиви порівняння цього натхнення: «*sepet po glebie*» («ціпком по землі») та «*dzwon spiżowy*» («бронзовий дзвін»); вони відсилають до стану відчаю й до мотиву скликання громади. Саме в цьому контексті в пуанті протиставлено чисті переліки понять: з одного боку, «*ucisk, niewola, tyrania, więzienie*» («утиск, неволя, тиранія, в'язниця»), а з іншого – «*miłość człowieka i wolność człowieka*» («милість людська і воля людська»). В'язниці протиставлено фундаментальні християнські чесноти. На цей контекст вказує також аллюзія – нагадування про «хліб щоденний» з «Отче наш», що «*nasyci swoich i przybysze*» («наситить своїх і прибульців»). Мотив грудей поета як джерела творчості зберігся. Перифрастичний вислів «*piersi & pieść*» присутній в обох сонетах, проте відмінність між сенсом обох висловів є різною. Коли в дебюті постає рукотворна поезія з руди, видобутої з грудей, то в кінці рука б'є в груди, видобуваючи пісню як ріку крові. Ніцшеанські неоязичницькі ілюзії розвіялись, їх місце посів безпосередній пережитий досвід спілкування з «громовиками».

Приклад відсилання перифрастичних позначень до глибинних сенсів становить сонет «*Мов давні праотці...*» Б. Тена із циклу «Зоряні сади» з епіграфом І. Франка («*У сні знайшов я дивну долину...*»). У ньому наведено вже принаймні чотири аллюзії: втечу з Єгипту, падіння Содому, п'ятдесятницю та особливо рідкісний вислів – «*клечани свята*», тобто зелені свята (вжито лексику суто балтослов'янського походження: *клека* –

зібране для вжитку листя). Поза цим окреслюються значно глибші відсилання: «високі жита» – це, виявляється, «хартія природи», де актуалізується образ поля як місця розумової праці в дусі фольклорного образу («ой виорала дівчинонька мислоньками поле»). Ландшафт, відповідно, постає як розгорнута книга, що унаочнюється такими деталями, як «ступні на гори». Що вказується не на фізичні, географічні гори, не на механічне сходження та взагалі не на пейзаж, показують наступні рядки, у яких ідеться про появу «віщого розуму», що лишає заповіт у «карбованому камені». Виявляється також ефект алітерації, що стає дороговказом для зіставлення висловлювань: «*проста природа*» та «*долина праведних*».

У наведеному скрізь аналітична суть перифрастичних висловів виявляється досить специфічно – через деталізацію образу, виявлення характеристичних подробиць, які відсилають до типових поетичних мотивів. Д. Овсянико-Куликовський, послідовник О. Потебні, вбачав експериментування в мистецтві в тому, що створюється «наперед визначений підбір відомих ознак» [8, с. 67]; саме такий підбір становить основу перифрастичної характеристики поетичного образу як своєрідного експерименту зі словом.

Висновки. Таким чином, згортання й розгортання тексту, необхідне для сценічної інтерпретації, може розглядатись як один із різновидів перифрастичних перетворень. Загалом перифрастика становить основу спільності лірики та драми, виявляючи також їх виразні відмінності. У драмі перифраза відсилає до компетенції спостерігача як необхідної передумови цілісності тексту. У ліриці деталі постають як вихідний пункт розгортання інтерпретації та визначення позначених ними поетичних мотивів.

Література:

1. Анненский И. Книги отражений / И Анненский. – М. : Наука, 1979. – 680 с.
2. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М. : Иностранная литература, 1961. – 396 с.
3. Балли Ш. Язык и жизнь / Ш. Балли. – М. : URSS, 2003. – 232 с.
4. Болотнова Н. Рецензия на книгу Бытева Т.И. «Очерки по русской перифрастике» (Краснодар, 2002) / Н. Болотнова // Вестник Тамбовского государственного педагогического университета. Серия «Гуманитарные науки (филология)». – 2002. – Вып. 1(29). – С. 65–67.
5. Винокур Г. О языке художественной литературы / Г. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.
6. Винокур Г. Введение в изучение филологических наук / Г. Винокур. – М. : Лабиринт, 2000. – 192 с.
7. Жолковский А. Основные понятия модели «темы – приемы выразительности – текст» (1970) / А. Жолковский, Ю. Щеглов // Жолковский А. Работы по поэтике выразительности / А. Жолковский, Ю. Щеглов. – М. : Прогресс ; Универс, 1996. – С. 290–308.
8. Осьмаков Н. Психологическое направление в русском литературоведении: Н.Д. Овсянико-Куликовский / Н. Осьмаков. – М. : Просвещение, 1981. – 160 с.
9. Юдкін-Ріпун І. Львівський світ Леопольда Стаффа, або Про лірику логіки / І. Юдкін-Ріпун // Українсько-польські культурні взаємини / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, Інститут мистецтв Польської Академії наук. – К., 2008 – Вып. 2. – С. 49–69.
10. Юдкін-Ріпун І. Вчення О.О. Потебні про внутрішню форму слова в дослідженні ідіоматики драми / І. Юдкін-Ріпун // Слов'янські обрії / НАН України, Український комітет славистів, Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського. – К., 2012. – Вып. 4. – С. 69–78.
11. Юдкін-Ріпун І. «Сцена на сцені» і «словесна маска» в новеллистическій ХХ в. / І. Юдкін-Ріпун // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2014. – Вып. 5(11). – С. 71–78.

Юдкін-Ріпун І. Н. Перифрастические обороты как словесные маски

Аннотация. Перифрастическое описание отсылает к имплицитным значениям и очерчивает внутреннюю форму текста. Пословицы составляют базу формирования художественных конвенций, обозначенных перифразами. В драме перифразы отсылают к намерениям персонажей. В лирике перифрастические описания деталей составляют средство художественного абстрагирования через обозначение типичных поэтических мотивов.

Ключевые слова: перифраза, референция, деталь, тип, интенция, рефлексия, коммуникативный парадокс, пословица, драма, лирика.

Yudkin-Ripun I. Circumlocutions as verbal masks

Summary. Circumlocution refers to implicit contents and delineates the inner form of a text. Proverbs build up the foundation for the evolvement of artistic conventions designated with circumlocutions. In dramatic play circumlocutions refer to the intentions of dramatis personae. In lyrics the circumlocutions of details promote artistic abstractions with designating typical poetic motifs.

Key words: circumlocution, reference, detail, type, intention, reflection, communicative paradox, proverb, drama, lyrics.