

Ігор Юдкін-Ріпун
доктор мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

Ihor Yudkin-Ripun
doctor in Art studies,
leading researcher,
Rylski Institute for Art Studies,
Folklore Studies and Ethnology of the NAS of Ukraine

dr.iyudkin@gmail.com orcid.org/0000-0002-4616-302X

ХУДОЖНІ ДЕТАЛІ В СЕМАТИЧНОМУ РИТМІ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

ARTISTIC DETAILS WITHIN THE SEMANTIC RHYTHM OF A DRAMATIC PLAY

Анотація. Поняття семантичного ритму як засобу абстрагування художнього тексту дозволяє окреслити інтенціональність, художні наміри, закладені в тексті. В його основі лежить конфлікт автоматизму та інтенціональності, що уможливує поширення ритмічних властивостей на макроскопічні масштаби цілого твору. Ритмічні ефекти виявляються в централізації семантичного простору тексту акцентами (польова структура), в утворенні замкнених циклів як одиниць тексту, в дистанційних зв'язках між віддаленими ділянками тексту. Ритм постає як нелінійний багатомірний феномен, де постійно співіснують і взаємодіють зафіксовані у тексті та латентні компоненти. Семантичний ритм постає як особлива абстракція поряд з семантичною мережею тексту, що відзначається персональною локацією (зокрема авторизацією) та позиційною локалізацією. Відношення «частина — ціле» виявляється тут вагомішою, ніж «рід — вид» (предикат — суб'єкт), визначаючи конструктивну роль деталей. Це дозволяє описувати семантичний ритм іменами, що в тексті осмислюються як частковості цілого: прикладом слугує тут риторична фігура гендіадис. Ряди деталей виступають як чинники циклізації тексту, де виявляються зворотні зв'язки (рекурсія) між його складниками як вияв цілеспрямованості. Замкненість циклів визначає формування специфічного часу й простору твору. За взаємозв'язками текстових елементів у циклах відтворюється підтекст, до якого відсилають такі взаємини, залучаючи до інтерпретації тексту латентну інформацію. Інтерпретаційна роль ритмічних циклів деталей визначає їх значення для театру як знаряддя розкриття інтенцій дійових осіб, закладених в текст драматичного твору. У концепції семантичного ритму як інтенціонального об'єкту виявляється спільність підходів та надбань музикознавства, театрознавства, філології як окремих відгалужень дослідження комплексної проблеми.

Ключові слова: семантична мережа, асоціативний ряд, абстрагування, гендіадис, метонімія, рекурсія, циклізація, централізація.

Одним з парадоксів сучасних досліджень культури є те, що всупереч поширеним уявленням про «відставання» музики саме традиційне музикознавство виявилось попереду найновіших надбань семіотики та лінгвістики. Функціональний підхід, укорінений в науці про музику від початку ХХ століття, уможливив розробку функціональної граматики як основи лінгвістики тексту, і не випадково її творець академік В. А. Бондарко розпочинав свій творчий шлях як піаніст. Якщо в музикознавстві поняття предикату та суб'єкту узагальнюються домінантною та субдомінантною (або автентичною та плагальною) функціями, то в функціональній граматиці зумовленість окремих висловів текстовою цілісністю пов'язує їх з такою актуалізацією висловлювання як рему (актуальний предикат) та тему: приміром, у шевченковій поемі «Іван Підкова» в початкових рядках «Було колись, в Україні ревіли гармати ...» в межах першого речення предикат — *ревіти*, що позначає бойові дії, але з розгортанням подальшого контексту актуалізується предикатне значення початкового слова *було* як позначення минувшини (як йдеться далі — *було колись* ...).

Узагальненням музикознавчого функціоналізму стало відоме вчення В. П. Бобровського про композиційні функції та, відповідно, про композиційну модуляцію та композиційний ритм. Автор виходив з уявлень Б. В. Асаф'єва про універсальність значення тріади i:m:t «початок — середина — кінець» як визначення функцій тексту. Поняття композиційного ритму¹, своєю чергою, підсумовує здобутки попередників, серед яких, зокрема, метротектонічна теорія Г. Е. Конюса² та вчення про масштабно-тематичні структури В. А. Цуккермана і Л. А. Мазеля. Перевагою вчення В. П. Бобровського була послідовна функціональна основа, яка уможливила спадкоємність з теорією Б. В. Асаф'єва, завдяки чому функції різних масштабів постали «як ряд класів, що звужуються» [16, с. 4]

Лише майже через півстоліття подібні ідеї досягли лінгвістики, де вони виявилися суголосними завданням дискурсивного і корпусного аналізів великих масивів текстів. Так, в одному з найсучасніших досліджень з синергетики тексту стверджується, що «мовленнева матерія ... спонтанно поділяється на початок, середину та кінець» [10, с. 295] — та це хрестоматійна теза музикознавства. Саме

такий підхід, музикознавчий за своїми витокami, став основою для розробки уявлень про макроскопічний метроритм як абстракцію текстової композиції, що, зокрема, передує його створенню і вичитується в сприйнятті тексту³. Ще виразніше така спадкоємність музикознавчого підходу виявляється у використанні по суті того ж визначення пропорцій, яке лежить в основі масштабної тематичних структур, що для словесного матеріалу характеризуються, зокрема, тривалістю текстових сегментів⁴.

Із зіставлення музикознавчих та лінгвістичних ідей щодо ритму цілого тексту насувається кардинальне питання: а які взагалі є підстави наведені макроскопічні властивості тексту (пропорції композиційних розділів, розподіл їх функцій, частотні показники середньої тривалості та відхилення від них) іменувати ритмом? Тут необхідно врахувати деякі загальні закономірності, що лежать в основі ритмічності як такої. За звичайними уявленнями, ритм характеризується повторністю явищ, тобто процедурами ітерації та репетиції, періодичністю та циклічністю процесів або структур, можливістю репродукції, тобто, насамперед, наявністю констант. Зі свого боку, повторність передбачає наявність чогось не відтворювального, відмінного, а відтак — контрасту. Єдність констант та контрастів визначає коливальну, хвилову основу ритму. Та така «світлотінь» властива будові тексту взагалі — тавтології та парадокси, топоси (загальні місця) та гапакси (рідкісні вирази), або, за уявленнями теорії інформації, надлишковість та шум — все це становить граничні межі, між якими розгортається повідомлення.

Тому такі властивості становлять необхідні, але не достатні ознаки ритму. Як було вже нами зазначено [18], вони надто загальні і не містять специфічної відмінності ритмічного феномену, який полягає не у самому лише коливанні, а в тому, що на його основі формується механізм самоорганізації тексту, його автоматизм (синергетика тексту, за сучасною термінологією). Саме наявність такого автоматизму визначає метрику текстового простору як базу формування ритму. Однак автоматизм метру як згадана єдність констант та контрастів існує не сам по собі, а як знаряддя творчої інтенції, втіленої в тексті. Так само, як за принципами біомеханіки умовні рефлекси пов'язані з активністю суб'єкта, формуючи «живий рух» (за термінологією «фізіології активності» Н. А. Бернштейна), метричний автоматизм стає інструментом реалізації інтенціональності. Такий підхід, зокрема, став основою розробки нової фортепіанної педагогіки у ХХ столітті, де рух розглядається як віртуальний живий організм, відкриваючи «перспективу нескінченного оновлення повторних вправ» [20, с. 353] а відтак шляхи розвитку тону як вияву рухової доцільності та основи ритмічного чуття.

Тому самий ритм не зводиться до автоматизму, він складається у тексті як втілення цілеспрямованої дії, тобто — як інтенціональний феномен. Ритм

завжди виявляє інтенції, що здійснюються засобами метричного автоматизму (заснованому, зі свого боку, на конфлікті константи та контрастів). Взаємодія і протистояння автоматизму та інтенціональності, їх діалектичний конфлікт становить вихідну передумову існування ритму. Відтак у ритмі виявляється діалектика людської волі, її протистояння ризику відчуження, перетворення на відсторонений від людини автомат: з одного боку, ритм становить вияв цілеспрямованості, з іншого ж, його метрична основа кладе край вільному волевиявленню [24, с. 139]¹. Автоматизм постає як відчужена інтенція.

Така діалектика ритму наочно виявляється в природі акцентів як позначення мікрокульмінацій — моментів досягнення цілей або їх спростування. Акцентуація має значно ширше значення, ніж само по собі виокремлення наголошеного моменту. Позначені акцентами фази мікрокульмінацій виявляють польову структуру тексту — протиставлення центру та периферії, а відтак ієрархічну будову як основу текстової цілісності². Польова структура становить вихідний аргумент для поширення ритму на макроскопічні масштаби тексту через відповідність кульмінацій та акцентуації. Її наявність як наслідок такої акцентної централізації очевидна у щойно згаданому актуальному членуванні речення, що змінює емпатичний наголос та, відповідно, предикатну функцію з розгортанням тексту. Так, у елегійному дистиху М. Зерова (26.10.1927) «Прудко на безвітті ідуть наші дні і короткі години, / Зрана до ночі гуде колесо темних турбот» формальні (потенційні) предикати, подані дієсловами, у першому рядку заміщаються актуалізованим, виділеним початковою позицією словом *прудко*, яке згодом, з початком наступного рядка, де мовиться про час, передає смислове навантаження (разом з предикатною функцією) перифрастично позначеному поняттю **життя*, протиставленому найменуванню *турбот*. Центром елегії стає протиставлення буття і марноти.

Далі, подія тексту подається в метроритмічній структурі як замкнений, завершений цикл (i:m:t). Завдяки замкненості мовленнєвої лінії вона розчленовується на синтаксичні одиниці, де менші за обсягом входять до складу розділів більшого масштабу, від слова до речення, драматичної сцени та цілого тексту. Стопа у віршуванні, такт або давня мензура в музиці становлять приклади циклізації метроритму. Значущість цього виявляється в тому, що між окремими моментами часу або точками простору встановлюється зворотний зв'язок — рекурсія. Така взаємозалежність очевидна вже в будові словосполучень та речень, визначаючи межі синтагми як одиниці словесного тексту. Саме замкненість циклів долає лінійність часу і дозволяє розглядати окремі мовленнєві сегменти як відносно самостійні одиниці. Нелінійний ефект зворотного зв'язку наочно демонструє інверсія, як у хрестоматійних рядках з шевченкової «Тополі»: «Полюбила чорнобрива козака дівчина». Тут всі

¹ З одного боку, «в музиці воля — це ритм. Ритм виявляє волю людини»; водночас, «якщо ми почули ритм, довірилися йому, він деспотично владний. Він примушує слідувати за ним» [6, с. 100, 105].

² Зазначимо, що М. А. Аркадьєв, вказуючи на польову структуру ритму [2, с. 99–100], не врахував саме централізації як її визначальної ознаки.

слова пов'язані навперехрест, так що наступне відсилає до попередніх, а в цілому речення обрамлюється підметом і присудком. Зі свого боку, в межах цілого твору така рекурсія створюється між значно більшими циклами розгортання композиції, сягаючи взаємозв'язку між початком та фіналом. Універсальність рекурсії як основи ритмічної циклізації можна було б символізувати типовим бароковим засобом драпірування фігур у малярстві (причому, у Ель Греко), де смуги складок та опуклостей з хвилями світлотіні демонструють просторові ритмічні цикли.

Нарешті, поряд з централізацією та циклізацією метроритм передбачає дистанційну взаємодію між елементами тексту, завдяки якій взаємодіють не лише суміжні, контактні, але й віддалені між собою вирази. Ця дистанція між виразами — загальний факт в театральній практиці. Її наочно описав відомий режисер Б. М. Сушкевич: «Ідуть п'ять-шість реплік, а потім повернення до тієї ж "мелодії". Лише через кілька реплік виникає відповідь на кинуту фразу. Треба не забувати репліки. Треба знайти засіб, який допоміг би артисту точно знати, в який момент йому треба прийняти репліку іншої дійової особи ... Закінчивши репліку, кожен начебто передає фокус тому, хто говорить далі» [4, с. 91]. Тут відзначено не лише постійну наявність дистанції між репліками, але й взаємини між ними за типом «питання — відповідь», і акцентуацію — «фокусування», централізацію реплік. Такі ефекти «далекодії», зрештою, добре відомі у віршуванні в римі, а в музиці — у тактовій рисці. Самий ефект відкладеної відповіді, без якого неможлива побудова діалогу, передбачає наявність дистанції та пов'язаного з нею чекання, і цілий жанр «драми чекання», що виник у символістському русі кінця XIX століття, спирається на цей ефект. Та особливо істотною тут є «незабутність» реплік, їх постійна дія як невидимого тла до інших моментів дії. Саме таке тло, невидимий текст, невимовлений, але присутній як підтекст, становить передумову існування макроскопічного ритму, що проймає цілий твір.

Зрозуміло, що присутність у ритмі вже трьох зазначених властивостей — централізації (через акцентуацію), циклізації (як основи рекурсії) та дистанції — дають підставу розглядати його як багатовимірне, нелінійне утворення. Йдеться не лише про потенційне багатоголосся музичного ритму (приховану, латентну поліфонію), але і про постійне опосередкування нагадуваннями минувшини і передчуттями майбуття в словесному драматичному тексті, де мнемонічна природа ритму стає очевидною. Тому ритм невіддільний від часопросторової організації твору — його хронотопу, а відтак і від суб'єктів дії, зокрема, голосів персонажів. Багатомірність ритму, зі свого боку, вказує на постійну присутність чинників його формування, не наявних в межах самого тексту. Дієвість таких не зафіксованих текстом чинників добре відома як в музиці³, так і в театрі: це «струміль неви-

мовлених слів» (за виразом В. І. Немировича-Данченка), внутрішній монолог, яким актор доповнює виписані в тексті репліки в своїй уяві.

Але для ритму найістотніше те, що саме через взаємодію текстових і латентних чинників стає можливим виявлення фундаментального для нього конфлікту автоматизму та інтенціональності. Невидимий віртуальний підтекст становить основну передумову існування тактової метрики саме як очікування імовірності появи наголосу через рівні, визначені тактовими рисками, моменти часу⁴. Виникає своєрідна гра з такими ймовірностями, що виявляється насамперед через акцентуацію⁵. Зі свого боку, автоматизм пульсації комплементарної ритміки контрапункту⁶ становив основу для конфлікту з мотивним розгортанням⁷, яке несло інтенціональне навантаження цілеспрямованості тексту. У театрі наявність латентного тексту зумовлюється вже неповнотою кожної ролі, для розуміння реплік якої потрібно враховувати репліки партнерів, і так само, для розуміння цілого глядач повинен відтворювати в уяві фантом дії, про яку можна лише здогадатися з тексту драми. Для прикладу наведемо репліки епізодичного персонажа з драми І. Кочерги «Нічна тривога» Виходцева — своєрідну метаморфозу амплуа резонера, який підсумовує перебіг подій, створюючи своєрідний ритмічний каданс дії. Так, його репліка з 1 дії до розмови між дійовими особами: «А для якоїсь драми, ба навіть трагедії, часом досить однієї ночі. Цього досить, мадам, щоб знайти вашого сина і знову його загубити» — зрозуміла лише з урахуванням цілого подальшого перебігу подій, стисле формулювання яких вона подає.

Та вагомість латентних і віртуальних чинників, не наявних у тексті безпосередньо, не обмежується їхньою конструктивною місією. Як влучно зазначив одеський дослідник А. І. Ровенко стосовно прихованої поліфонії, «справжня історія музики як вправного виконання починається з мистецтва приховування в орнаментальних фігурах основного витриманого тону» [12, с. 59]. Відтак з наявності латентних компонентів ритмічної організації тексту випливає зв'язок з її інтерпретацією, тому інтерпретаційний компонент повинен завжди братися до уваги в аналізі ритмічних феноменів. Зрозуміло, що інтерпретація стосується насамперед інтенціонального навантаження ритму, тих намірів, які ритмом виражаються, а відтак виявляється вона насамперед через акцентуацію. В музиці й театрі можливості інтерпретації, закладені в ритмі, виявляються особливо наочно.

Отже, підсумовуючи властивості ритму, слід вказати насамперед на його часово-просторову локалізацію в тексті, локацію (зокрема авторизацію) як мовленнєвої характеристики суб'єктів дії, на діалектику автоматизму та інтенціональності як вияв конфлікту відчуження волі, що завжди передбачає участь інтерпретатора, нарешті, на дистанцію зв'язків між текстовими ділянками,

³ За висловом М. А. Аркадьєва, «основа музики, що не звучить» [2, с. 22].

⁴ За визначенням М. А. Аркадьєва, «важка тактова частка ... є зоною найбільшої агогічної імовірності» [2, с. 89].

⁵ «Створення тактової музики — це можливість синкопувати» [2, с. 62].

⁶ У вигляді «мензурального пульсу вісі» [2, с. 48].

⁷ «Мотивна поліфонічна тканина перебуває в постійній напруженій боротьбі з пульсацією вісі» [2, с. 76].

на централізацію та циклізацію як вияв взаємності цих зв'язків. Єдність всіх названих ознак ритму як текстової властивості дає підставу аргументувати поняття семантичного ритму, уперше впровадженого львівським філологом А. В. Чичеріним [24, с. 331]. Вдячний матеріал для аналізу семантичного ритму містять твори «струменя свідомості», зокрема проза В. Вульф, роман якої «Хвилі» свідомо був закреслений як втілення узагальненої концепції ритму. Приміром, Н. О. Любарець [8] вдається до музикознавче поняття тематичного ритму, характеристика якого визначається ключовими мотивами, їх константами та антитезами. Варто додати, що такий ритм має відверто театральне походження, наприклад, він коріниться у солілоквиї, внутрішніх монологів [23].

Поняття семантичного ритму, що розвивалося в надрах вищезгаданого дискурсивного аналізу для визначення засобів самоорганізації тексту, розглядалося нами [19] стосовно оперного лібрето як свідчення вмотивованості синтезу слова та музики⁸. Є підстави для розширення та узагальнення цих спостережень щодо інтеграції художнього тексту як такого, зокрема, через творення ідіомів художньої мови як продуктів особливого ритмічного «наголошення» окремих виразів. Вихідну базу для такого розвитку концепції семантичного ритму надає уявлення про семантичні мережі як основу репрезентації текстів⁹. За сучасними семіотичними уявленнями, кожний текст може описуватися т. зв. семантичною мережею, побудова якої спирається на принципи, сформульовані близько 1930 року К. Геделем та Ж. Ербраном. За першим з них, кожен текст неповний, а тому передбачає приховану, латентну інформацію, не згадану в ньому, як-от підтекст. За другим, текст має своєрідний тінювий сателіт у вигляді т. зв. диз'юнктивної форми, тобто переліку імен, пов'язаних в мережі взаємними залежностями. Зрозуміло, що семантична мережа, так само як й інші форми опису тексту (приміром, реферат наукової статті або лібрето сценічного твору), являє собою абстракцію. Водночас слід вказати і на її відмінність від інших форм текстової абстракції — приміром, від метатексту (зокрема, екфразису — опису музичного або малярського твору) та гіпертексту (зокрема, сюжету, фабули, композиції).

У чому полягає специфічна відмінність семантичного ритму тексту від його семантичної мережі? Насамперед, з ритмом пов'язаний хронотоп тексту, а локалізація та локація, віднесення до позицій та персон відрізняє семантичний ритм від абстракції семантичної мережі. Щоб упевнитися в значущості текстової позиції для сенсу ритму як носія інтенції, досить проробити елементарний експеримент — поміняти місцями вислови у тексті. Для прикладу розглянемо в останньому акті драми В. Винниченка «Гріх» монолог полковника Сталинського, який прийшов до змушеної ним стати провokatorkoю Марії з метою цілковито зробити її підвладною своїй волі [див. 21]. Семантична мережа

монологу — мотиви візиту в гості (без службових обов'язків), пропозиції спільної подорожі та інтиму перед відвертим шантажем. Якщо поміняти місцями репліки «Мені давненько вже хотілося прийти до вас у гості. О, не по службі ...» та «Ви — моя, зиронько, з голови до ніг ...», то завдання залякування героїні не буде виконане. Жандармська відвертість, до якої підводить монолог, тоді виглядатиме як ультиматум, за яким слідує мотив гостювання як вияв всездозволеності стосовно жертви. Тоді мотив шантажу, який становить основну мету візиту, виявиться непотрібним. Отже, не самі по собі мотиви та їх відношення до дійової особи, а насамперед позиції у тексті визначають відмінність семантичного ритму. Тут очевидна паралель до відмінності між фабулою та сюжетом: коли перша пов'язується саме з характерами безвідносно до послідовності ситуацій і становить аналогію до семантичної мережі, то сюжет відповідає семантичному ритму.

Тому порівняно з граничною абстрактністю семантичної мережі для семантичного ритму чинниками конкретизації постають особистісна локація та текстова локалізація, які визначають його проміжне, перехідне місце як посередницького чинника абстрагування. Така абстрактна основа особливо помітна в балетному театрі, де, приміром, постаті становлять абстрактні алегорії, що не мають історичної конкретики (події «Лебединого озера», «Сплячої красуні», «Дерев'яного принца», «Лілеї» не стосуються якоїсь епохи), натомість ритмічна організація створює профіль портретів дійових осіб.

Думка про абстрагуючий потенціал ритму увиразнюється в зв'язку з принципом активності суб'єкта [22]: будь-який текст як посередник міжособистісного спілкування реалізує інтенціональні завдання, що виявляються, зокрема, через ритмічну акцентуацію. Ідіоматичне переосмислення окремих виразів через акценти особливо помітно знову-таки в музичному театрі. Наочний приклад такого розкриття щоразу нового змісту демонструє виконання повторів одного виразу, типових саме для оперних лібрето. Приміром, таку проблему роз'ясував К. С. Станіславський у режисурі «Таємного шлюбу» Д. Чимарози: «Виправдання подібних повторів досягалося вишукуванням щоразу новішого й новішого сенсу в одних і тих самих словах», прикладом чого може бути «репліка графа *“Від меншої я в захваті, любов тягне мене до неї”* з чотириразовим повтором», де спочатку «наголос припадав на слово *меншої*, в другому повторі ... він виділяв слово *захват*» [7, с. 127]. Елементарний переніс акценту стає тут знаряддям переосмислення тексту. Ефект абстрагування стає ще очевиднішим у тлумаченні макроскопічної ритмічної структури як дії, де чинним стають не лише наведені в тексті вислови, але й латентною інформацією, що не вміщена в тексті. Прикладом може бути фінал «Гамлета», де загибель всіх учасників конфлікту визна-

⁸Зазначимо, що концепцію ритму в кінематографі розробляє київська дослідниця Л. Наумова, чия доповідь «Ритм у теорії та практиці українського кінематографа межі 20–30-х років ХХ століття» була виголошена на конференції «Образні системи в українській культурі в історичному та типологічному аспектах» 6 листопада 2015 року.

⁹Методи репрезентації текстів через семантичні мережі були запропоновані в попередніх публікаціях автора [24, с. 122–133].

чається відомими раніше подіями, в яких закарбувалися інтенції характерів. Зокрема, відома тут загадка — чи Гертруда випиває отруту помилково, чи цілеспрямовано здійснює самогубство (ситуація, відтворена згодом у драмі В. Винниченка «Брехня»). Конфлікт фатальності подій та інтенціональності персонажів визначає ритмічну структуру дії.

Особливості такого абстрагування через боротьбу фатальності автоматизму та інтенціонального спрямування тексту як основи семантичного ритму підводить до ще однієї ритмічної особливості. Відомо, що для семантичної мережі відношення між іменами визначаються передусім родовими-видовими відношеннями, що постають у тексті як суб'єктно-предикатна організація. З точки зору дискурсивного аналізу дію текстового ритму звичайно вбачають в актуалізації суб'єктно-предикатних відношень тексту, визначення теми та реми¹⁰. Однак обмеженість такого підходу стала очевидною з розробкою корпусних методів для побудови тезаурусів¹¹. Тому виникла потреба враховувати значно гнучкіші так звані партитивні відношення, які подають не субординацію родів і видів, а координацію між частинами та цілим¹². Для опису таких координаційних взаємин частковостей розроблялися багатомірні мережі, придатні відтворити складність цих взаємин. Що дає підстави характеризувати таку мережу як ритм, так це наявність фундаментального для ритму конфлікту між метричним автоматизмом та інтенціональним навантаженням тексту, завжди створеного для здійснення комунікативної мети. Тоді метонімічний значеннєвий зсув *abstractum pro concreto* стає основним знаряддям переосмислення виразів, де відбувається ідіоматизація окремих виразів, їх абстрагування та конкретизація.

Для семантичного ритму особливо важливими стають партитивні відношення, частковості та деталі, що організуються конфліктом автоматизму та інтенціональності, де визначальну характеристику утворюватимуть так звані часткові, оказіональні синоніми, які виникають в тексті від значеннєвого наближення лише для даної конкретної ситуації. Такими є, зокрема, риторичні фігури *гендіадис* — парні словосполучення, наближені за сенсом лише для даного конкретного випадку, які прибирають особливого ідіоматичного значення¹³. Цікаво, що в історії української літератури вже перший сонет — «Бандура» Амвросія Метлинського, присвячений Ієремії Галці (Миколі Костомарову) — демонструє цілу низку таких фігур: «*Дід засніває, в бандуру заграє*», «*Його бандура, хоче він, завие, / Його бандура й вороном закрече, / Мов та дитина, жалібно плаче*» — ці рядки демонструють різні дії

як часткові властивості цілого, що постають лише тут в синонімічному відношенні. Утворюється ритмічний цикл через поступове розкриття деталей як частковостей замкненого цілого.

Тоді семантичний ритм як посередницька ланка до витворення абстрактної семантичної мережі може описуватися через ряди так званих партонімів або меронімів — імен, що позначають частини цілого і утворюють в межах обраного тексту оказіональні синоніми на основі контекстуального значеннєвого зближення. Саме партонімію покладено в основу концепції асоціативних рядів, запропоновану київською дослідницею Т. В. Сливою для опису поетичних текстів¹⁴: прикладом можуть бути наведені нею рядки з І. Северянина: «*Готовь, земля, цветам из рос напиток, / Дай сок стеблю*» [13, с. 226], де *сік* — *напій* та *стебло* — *квіти* постають частковостями стосовно цілого, пов'язаного із землею. Відтак частковості окреслюють замкнений ритмічний цикл. Важливо відзначити, що для асоціативного ряду істотне значення має саме функція імені, його цільове призначення як деталі, частковості цілого. В тексті асоціативний ряд семантичної мережі має циклічну будову в тому сенсі, що розгортається за принципом асаф'євської тріади *i:m:t*, а тому дістає ритмічну структуру. Не важко помітити і польову структуру ряду, його поділ на центр та периферію, що дає можливість казати про акцентуацію окремих моментів його розгортання.

Такі ряди дають підставу не лише поетизувати деталі, розкрити їх значущість для цілого саме як скороминущих моментів розгортання ритму. Саме через деталі розкриваються альтернативні інтенції, закладені в тексті, і в цьому полягає їх ритмічне значення як визначників циклізації тексту. Під цим оглядом асоціативний ряд, що описує семантичний ритм, можна порівняти з салонною грою в написання віршів на серію з трьох слів. Через деталі, позначені такими словами, окреслюється поетичний намір, а відтак надається замкненість семантичного простору, його циклізація. Наведемо як приклад початок сонету «Куліш» М. Зєрова: «*Давно в труні Тарас і Костомара, / Грабовський чемний, лагідний Плетньов. / Сивіє розум і холоне кров; / Літа минулі — мов бліда примара. / Та він працює. Феніксом з пожару / Мотронівка народжується знов; / Завзяттям віє від його промов, / І в очах — відблиск молодого жару*». Три часткові деталі — *труна*, *фенікс*, *очі* — окреслюють цикл, що знаменує протиставлення діяльного життя та небуття минувшини. Згарище родинного гнізда обертається відблиском вогню в очах, що з руйнівної стихії перетворюється на вияв завзяття. Тут відбувається метонімічний значеннєвий зсув, коли

¹⁰ Приміром, у М. Цветаєвої знаходять «особливий спосіб ритмічної акцентуації» [15, с. 116].

¹¹ Зокрема, відзначалося, що «ієрархічна і польова структури стають невидимими в просторі рівноправних зв'язків» [11, с. 263].

¹² «Неможливо визнати владу та історію частиною країни в тому ж сенсі, як рука є частиною людського тіла» [11, с. 273].

¹³ Тоді «на основі зближення окремих значень двох сполучених слів виявляється символізм особливого роду» [3, с. 215].

¹⁴ В основу кладуться «партитивні зв'язки як один з провідних типів парадигматичних відношень в лексиці», на основі яких виявляється «ланцюг асоціацій — відомостей про слово, які утворюють його лексичне тло ... як на основі семантичної, так на основі ситуативно-тематичної спільності» [13, с. 223–224] оскільки «асоціативний зв'язок меронімів очевидний» [13, с. 225].

одні частковості відсилають до інших, разом зіплюючись до замкненого ланцюга циклу. Протилежності проникають одне в одно, стають оказіональними антонімами: міфологічний *фенікс* протистоїть *примарі* минувшини. Саме конкретика деталей локалізує асоціативний ряд в межах тексту, відсилаючи до того кола уявлень, якими користуються сучасники персонажів твору: перша строфа, зокрема, може вкладатися в уста героя.

Ще один приклад ряду ключових деталей, як чинників виявлення інтенцій та окреслення ритмічного циклу, може демонструвати завершальний монолог Любуші з драми І. Кочерги «Підеш — не вернешся». Це — сповідь жінки, що чекає дитину від свого коханця Шалімова, який вчинив самогубство від ревнощів, але цією звісткою змусив повернутися закоханого в неї Мальванова, врятувавши його від аварії, до якої потрапив потяг. Зокрема, особливо вагомий такий ряд реплік: «*Нам ще потрібно багато часу, щоб дійти одному до одного ... Як можемо зійтись ми тепер, коли не скінчилися наші шляхи? Хіба не ти сам сказав мені ... шукай мене там — попереду ... Немає вже бідної дівчинки, що розсипала ... свої яблука ... В мене вже є, з ким іти. Це моя пісня і моя дитина ... чекай мене там — попереду, коли я стану гідною тебе.*

Прощай». Замикання циклу тут виразно окреслюється деталями *шлях — час — кінець — перед*, в центрі якого розміщено *яблука* (розсипані) — *дитина — гідність*. Саме середина циклу визначає цільове призначення монологу, його інтенціональне спрямування: гідність, про яку твердить Любуша — це гідність материнства. Зв'язок мотиву яблук та вагітності відсилає до стійких міфологічних уявлень. Можливість *зійтись* відтак виглядає проблематичною, оскільки вказується на *кінець шляху* (можливо, й життєвого). Відтак принаймні двічі повторена згадка про *попереду* — це саме наголошення проблематичності можливостей, що містяться в часі.

Подібні ряди деталей, окреслюючи цикли текстових мотивів і локалізуючи їх в семантичному просторі, дозволяють інтерпретувати інтенції тексту як вияв його змістової ритмічності. Саме завдяки деталям розкривається рекурсія, зворотний зв'язок в межах окремих циклів тексту, забезпечуючи його інтеграцію. Думається, що саме завдяки деталізації має справедливість спостереження К. С. Станіславського, що «вірно взятий темпоритм п'єси або ролі сам по собі, інтуїтивно, підсвідомо, часом механічно може захопити почуття артиста» [14, с. 186].

Література

1. Андрусенко Т. В. Синергетический аспект формирования ритма научного текста // Грамота. Тамбов. 2017. № 7 (73). С. 69–72.
2. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Москва: Библос, 1992. 160 С.
3. Артамонова М. В. Дефиниции устойчивых сочинительных биномов в древнерусском тексте // Ярославский педагогический вестник. (Гуманитарные науки). 2012. Т. 1. № 1. С. 214–217.
4. Берзерак И. Б. Борис Сушкевич. Ленинград, Москва: Искусство, 1967. 188 с.
5. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
6. Доливо А. Л. Певец и песня. Москва, Ленинград: Музгиз, 1948. 252 с.
7. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 284 с.
8. Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вірджинії Вульф. Автореф. ... дис. к. філол. н. Київ, 2008 (Київський національний університет ім. Тараса Шевченка). 20 с.
9. Москальчук Г. Г. Структурная организация как аспект общей теории текста // Вестник Оренбургского гос. университета. Гуманитарные науки. 2006. Т. 1. № 1. С. 73–8.
10. Москальчук Г. Г., Манаков Н. А. Форма текста как многоуровневый конструкт // Знание. Понимание. Умение. (Московский гуманитарный университет). 2014. № 4. С. 291–302.
11. Осокина С. А. Основания теории тезауруса. Дис. ... д. филол. н. Алтайский гос. университет. Барнаул, 2015. 467 с.
12. Ровенко А. В. Научные основы скрытого многоголосия // Полифоническая музыка. Вопросы анализа // Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 75. Москва, 1984. С. 51–68.
13. Слива Т. В. Меронимы в составе ассоциативно-семантических групп // Науковий часопис Національного педагогічного університету. Сер. 9. Сучасні тенденції розвитку мов. 2014. Вип. 11. С. 223–227.
14. Станіславський К. С. Работа актера над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / Станіславський К. С. Собр.соч. в 8 т. Т. 3. Москва: Искусство, 1955. 504 с.
15. Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник Южно-Уральского гос. университета. 2012. № 2. с. 114–118.
16. Чигарева Е. И. Развитие триады i:m:t Б. В. Асафьева в функциональной теории В. П. Бобровского // Журнал Общества Теории Музыки. 2016. № 2 (14). С. 3–8.
17. Шкапа Е. А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса и ее место в истории музыковедческих наук и возможности применения. Дисс. ... к. искусств. М., 2006. (Московская государственная консерватория). 278 С.
18. Юджін-Ріпун І. М. Ритм як музична механіка // Метроритм-1. Київ, 2002. (Національна Академія Наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського). С. 4–10.
19. Юджін-Ріпун І. М. Семантичний ритм лібрето музичної драми // Науковий вісник Київського

національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2010. Вип. 7. с. 136–151.

20. Юдкін-Ріпун І. М. Г. П. Прокоф'єв — один из основоположников музыкальной психологии / Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем. М.: НИЦ Московская консерватория, 2018. С. 350–357.

21. Юдкін-Ріпун І. М. Від сценічної репетиції до літературного тексту: джерела струменя свідомості в творах В. Винниченка // Культурологічна думка, 2014, Вип. 7. С. 174–189.

22. Юдкін-Ріпун І. М. Логіка морфологічного аналізу тексту в практиці інтерпретації // Культурологічна думка. 2018. № 13. С. 14–23.

23. Yudkin-Ripun I. Theatrical Devices in V. Woolf's Novels // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Одеса, 2014. Вип. 8. Том 2. С. 101–104.

24. Yudkin-Ripun I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry. Kiev: Osvita Ukrainy, 2013. National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology. 444 p.

References

1. Andrusenko T. V. Synergetycheskyj aspekt formirovaniya rytma nauchnogo teksta // Gramota. Tambov. 2017. # 7 (73). S. 69–72.

2. Arkadev M. A. Vremennye struktury novoevropskoj muzyky. Moskva: Byblos, 1992. 160 S.

3. Artamonova M. V. Defynitsyj ustojchivyx sochynitelnyx bynomov v drevnerusskom tekste // Yaroslavskij pedagogycheskyj vestnyk. (Gumanytarne nauky). 2012. T. 1. # 1. S. 214–217.

4. Berzerak J. B. Borys Sushkevych. Lenyngrad, Moskva: Jskusstvo, 1967. 188 s.

5. Bobrovskij V. P. Funkcionalnye osnovy muzykalnoj formy. M.: Muzyka, 1978. 332 s.

6. Dolyvo A. L. Pevecz j pesnya. Moskva, Lenyngrad: Muzgyz, 1948. 252 s.

7. Krysty G. V. Rabota Stanyslavskogo v opernom teatre. M.: Jskusstvo, 1952. 284 s.

8. Lyubarecz N. O. Rytm xudozhnoyi prozy Virdzhiniyi Vulf. Avtoref. ... dys. k. filol. n. Kyiv, 2008 (Kyivskij nacionalnyj universytet im. Tarasa Shevchenka). 20 s.

9. Moskalchuk G. G. Strukturnaya organizatsiya kak aspekt obshhej teoryj teksta // Vestnyk Orenburgskogo gos. unyversyteta. Gumanytarne nauky. 2006. T. 1. # 1. S. 73–8.

10. Moskalchuk G. G., Manakov N. A. Forma teksta kak mnogourovnevnyj konstrukt // Znanye. Ponymanye. Umenye. (Moskovskij gumanytarnyj unyversytet). 2014. # 4. S. 291–302.

11. Osokyna S. A. Osnovaniya teoryj tezaurusu. Dys. ... d. fyol. n. Altajskij gos. unyversytet. Barnaul, 2015. 467 s.

12. Rovenko A. V. Nauchnye osnovy skrytogo mnogogolosyia // Polyfonycheskaya muzyka. Voprosy analiza // Gos. muz.-ped. instytut jm. Gnesynyx. Sb. trudov. Vyp. 75. Moskva, 1984. S. 51–68.

13. Slyva T. V. Meronymy v sostave assocyativno-semantycheskyx grupp // Naukovyj chasopys Nacionalnogo pedagogichnogo universytetu. Ser. 9. Suchasni tendenciyi rozvytku mov. 2014. Vyp. 11. S. 223–227.

14. Stanyslavskij K. S. Rabota aktera nad soboj. Chast 2. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voploshhenyia. Dnevnyk uchenyka / Stanyslavskij K. S. Sobr.soch. v 8 t. T. 3. Moskva: Jskusstvo, 1955. 504 s.

15. Fedorova E. V. Osobennosti kompozycionnogo rytma v proze M. Czvetaevoj // Vestnyk Yuzhno-Uralskogo gos. unyversyteta. 2012. # 2. s. 114–118.

16. Chygareva E. J. Razvytye tryady i:m:t B. V. Asafeva v funkcionnoj teoryj V. P. Bobrovskogo // Zhurnal Obshhestva Teoryj Muzyky. 2016. # 2 (14). S. 3–8.

17. Shkapa E. A. Teoryya metrotektonyza Georgyya Èduardovycha Konyusa j ee mesto v jstoryj muzykovedcheskyx nauk j vozmozhnomy prymenenyia. Dys. ... k. jskusstv. M., 2006. (Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoryia). 278 S.

18. Yudkin-Ripun I. M. Rytm yak muzychna mexanika // Metrorytm-1. Kyiv, 2002. (Nacionalna Akademiya Nauk Ukrainy. Instytut mystecztvoznavstva, folklorystyky ta etnologiyi im. M. T. Rylskogo). S. 4–10.

19. Yudkin-Ripun I. M. Semantychnyj rytm libreto muzychnoi dramy // Naukovyj visnyk Kyivskogo nacionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karogo, 2010. Vyp. 7, s. 136–151.

20. Yudkin-Ripun I. M. G. P. Prokofev — ody jz osnovopolozhnykov muzykalnoj psyhologij / Moskovskaya konservatoryia v proshlom, nastoyashhem j budushhem. M.: NYCz Moskovskaya konservatoryia, 2018. S. 350–357.

21. Yudkin-Ripun I. M. Vid scenichnoi repetycii do literaturnogo tekstu: dzherela strumenya svidomosti v tvorax V. Vynnychenka // Kulturologichna dumka, 2014, Vyp. 7. S. 174–189.

22. Yudkin-Ripun I. M. Logika morfolozhichnogo analizu tekstu v praktyci interpretaciyi // Kulturologichna dumka. 2018. # 13. S. 14–23.

23. Yudkin-Ripun I. Tgeatrical Devices in V. Woolf's Novels // Naukovyj visnyk Mizhnarodnogo gumani-tarnogo universytetu. Seriya: filologiya. Odessa, 2014. Vyp. 8. Tom 2. S. 101–104.

24. Yudkin-Ripun I. Aporistic Foundations of Dramatic and Lyric Poetry. Kiev: Osvita Ukrainy, 2013. National Academy of Arcz of Ukraine. Institute of Czulturology. 444 p.

Юдкин-Рипун И.

Художественные детали в семантическом ритме драматического произведения

Понятие семантического ритма как средства абстрагирования художественного текста предоставляет возможности выявления интенциональности и художественных намерений, заключенных в тексте. В его основе лежит конфликт автоматизма и интенциональности, что позволяет распространять свойства ритма на макроскопические масштабы произведения. Ритмические эффекты обнаруживаются в централизации семантического пространства текста акцентами (полевая структура), в образовании замкнутых циклов как единиц текста, в установлении дистанционных связей между отдаленными участками текста. Ритм предстает как нелинейный многомерный феномен, где представленные в тексте и латентные компоненты постоянно сосуществуют и взаимодействуют. Семантический ритм предстает как особая абстракция, рядом с семантической сетью текста, отличающаяся персональной локацией (в частности, авторизацией) и позиционной локализацией. Отношение «часть — целое» оказывается тут более существенным, чем «род — вид» (предикат — субъект), обуславливая конструктивную роль деталей. Это позволяет описывать семантический ритм именами, которые переосмысливаются в тексте как обозначения частей целого: примером тут является риторическая фигура гендиадис. Ряды деталей выступают как факторы циклизации текста, где выявляются обратные связи (рекурсия) между его компонентами как проявление его целенаправленности. Замкнутость циклов определяет формирование специфического пространства и времени произведения. За взаимосвязями текстовых элементов циклов прослеживается подтекст, к которому отсылают такие взаимосвязи, вовлекая к интерпретации текста латентную информацию. Интерпретационная роль ритмических циклов деталей определяет их значение для театра как инструмента раскрытия интенций действующих лиц, заключенных в тексте драматического произведения. В концепции семантического ритма как интенционального объекта выявляется общность подходов и достижений музыковедения, театроведения, филологии как ответвлений исследования комплексной проблемы.

Ключевые слова: семантическая сеть, ассоциативный ряд, абстракция, гендиадис, метонимия, рекурсия, циклизация, централизация.

Yudkin-Ripun I.

Artistic details within the semantic rhythm of a dramatic play

The concept of semantic rhythm as the vehicle of making abstraction of an artistic text enables the detection of intentionality and artistic aims inherent for the text. It is the conflict of automatism and intentionality that becomes its basis and enables the widening of rhythmic properties over the macroscopic dimension of a whole work. The rhythmic effects are displayed through the centralization of the semantic space of a text with accentuation (the field structure), through the formation of closed cycles as the textual units and with the rise of distant connections between the remote textual segments. Rhythm is conceived as a non-linear multidimensional phenomenon where the components manifested in text permanently coexist and interact with the latent ones. Semantic rhythm is a particular abstraction, together with the textual semantic net, that is peculiar for its personal location (especially authorization) and positional localization. The relation “part — whole” becomes more important than that of “genus — species” (predicate — subject) determining thus the constructive role of details. This enables describing the semantic rhythm with the names that are reconceived as the partitive designations of some entirety, the rhetoric figure of hendiadys being here taken as an example. The rows of details become the forces of making up textual cycles where the feedback (recursion) between textual components arises as the revelation of its purposefulness. The seclusion of such cycles contributes to the formation of particular textual space and time. It is the subtext that is to be traced behind the interconnection of such cyclic textual elements that they refer to involving thus latent information in the interpretation of a text. The interpretative mission of the rhythmic cycles of details determines their importance for theatre as the instrument of the disclosure of dramatis personae’s intentions that the text of a dramatic play contains. It is in the concept of semantic rhythm as an intentional object that the approaches and experiences of musicology, theatrical study and philology display their mutuality as separate branches of researches of a complex problem.

Keywords: semantic net, associative row, abstraction, hendiadys, metonymy, recursion, cyclic structure, centralization.

Стаття надійшла до редакції 2.09.2019