

ІДІОМАТИЗАЦІЯ ОБРАЗНИХ ВИСЛОВІВ У ДРАМАХ ЦИПРІЯНА НОРВІДА

Іманентні замовчування та неповнота драми як експериментального випробування дієвості слів визначають сенс словесних зворотів. Окремі словосполучення легко відособлюються як самостійні загадки або двозначності та, водночас, несуть печатку текстуальної цілісності, виявляючи співзалежність у межах мережі взаємних посилянь, породженої інтенціями тексту. На основі інтенціональної рефлексії вони набувають якості ідіомів, тобто стійких інакомовлень.

Ключові слова: семантичний перехід, деталь, інтенція, рефлексія, інакомовлення, топіка.

It is the immanent reticence and incompleteness that determine the sense of a locution in the text of a drama as an experimental examination of verbal effectiveness. Separate locutions can easily be severed as autonomous riddles or ambiguities and, simultaneously, they bear the imprint of textual integrity and reveal their interdependence within the framework of a net of reciprocal references generated from textual intentionality. Due to intentional reflection they acquire the quality of idioms i.e. of stable tropes.

Key words: semantic transition, detail, intention, reflection, trope, topics.

Середина XIX століття позначена цілою низкою неординарних явищ у європейській драматургії, що торували шлях до феномену кінця століття, який дістав назву «нова драма». Ці явища пов'язані з іменами Г. Бюхнера в Німеччині, чий «Воццек» став основою для майбутньої опери А. Берга – взірцевого твору експресіонізму. Мейнінгенський театр в Німеччині започаткував нову стилістику театральних спектаклів, що стала одним із витоків натуралізму. До таких явищ належить драма-

тична трилогія («Весілля Кречинського», «Справа», «Смерть Тарелкіна») О. Сухого-Кобиліна в Росії, де вперше на сцені подано художній аналіз нелюдської та надлюдської сили бюрократичної машини. Саме тут є й історичне місце театральної спадщини Ц. Норвіда (1821–1883), польського емігранта, типового роète maudit («проклятий поет»), померлого в притулку для жебраків, твори якого були відкриті для загалу лише на початку нового століття зусиллями З. Пжесмицького-Міріама (1861–1944). Драматичний доробок Норвіда припадає на 1850–1860 роки. Першими його зрілими творами були містеріальні драми за мотивами польського фольклору – «Ванда» і «Крокус» (1851), в яких засвідчено інтерес до язичницької архаїки. Та особливо цікаві ті спроби, що знаменували принципово нові зрушення на польській сцені – «Актор» (1867) і «Обручка великої дами» (1872). Обидва твори за своєю проблематикою пов'язані з сучасністю – процесом занепаду аристократії під тиском новонародженої плутократії, який згодом, через чверть століття, дістало взірцеве висвітлення у чеховському «Вишневному саду».

Драму «Актор» письменник визначив як «комедіодраму» на зразок Д. Дідро та Г. Е. Лессінга, тобто драму, звернену до сучасника й засновану на його повсякденні, де побутові події, що традиційно вважалися цариною комедії, виявляють високі, драматичні та навіть трагічні ознаки. Її головні герої – Графиня з сином Єжи та дочкою Елізою. У 1-й дії, що відбувається в кав'ярні, Єжи дізнається від свого компаньйона Філемона про крах підприємства, куди він заклав свій родинний маєток. Тут же він спілкується з колишнім своїм гувернером Вернером, з акторкою Олімпією та з давнім приятелем – досвідченим актором Готаром; у нього з'являються думки про можливість працювати на сцені, але в цю мить він стурбований тим, як сповістити мати та сестру про нещастя. 2-га дія, що розгортається в графському маєтку, становить, власне, поступове наближення

звістки про катастрофу. Спочатку до прикрої звістки Єжи готує матір, зауважуючи, що «... *ci chciałem zrobić niespodziankę, mamo!*» («хотів зробити тобі несподіванку, мамо!»). Далі до маєтку заходить Готар (якого Єжи представляє Графині під виглядом барона Шихвіца, оскільки за становими уявленнями їй негоже спілкуватися з актором), він розповідає про події у фінансових колах, коли ворог «... *Za broń realną chwyta, bo czasy realne, / I rozgłasza że domu ... bankructwem są tknięte*» («береться за зброю реальну, бо час реальний і розголошує, що дома ... захоплено банкрутством»). Але ці зусилля поступово підготувати сприйняття катастрофи зводить нанівець колишній наречений Елізи Еразм, який після появи модистки Ніцьки та Вернера розголошує новину. У фінальній, 3-й дії, у 1-й сцені, яка знову повертає дію до кав'ярні (але цього разу на вокзалі), Єжи зустрічається з Готаром і вирішує працювати в театрі, водночас з'являється Ніцька, яка дізнається про новини і в наступній сцені, у новому місці перебування Графині, поспішає переповісти їй плітки про «акторство» її сина, негідне шляхтича. Після ще однієї (3 - ї) сцени в кав'ярні, де Еразм у розмові з господаркою засуджує «акторство», наявний епілог за лаштунками театру: до нового актора Єжи приходять його мати разом із Ніцькою та Еразмом зі звинуваченнями в падінні, а він демонструє зароблені ним гроші, завершуючи драму словами: «... *Długi spłacać rozprosząłem!*» («я розпочав сплачувати борги»).

«Перстень великої дами», за визначенням Норвіда в передмові, – це «висока комедія». Але твір має промовистий підзаголовок: *ex machina Durejko* – з очевидним натяком не лише на *dues ex machine*, але й із паронімічною грою *deus* – дурень. Уся дія відбувається в маєтку графині Марії Гаррис, та справжній його власник – місцевий суддя Дурійко, чії дії власне спричиняють поведінку зубожілих аристократів. У першій дії до мешканців замку, серед яких, окрім графині, її компаньйонки Магдалени та судді, присутній ще далекий родич Мак Ікс, приїз-

дить, після далеких мандрів, граф Шеліга. Суддя сповіщає про запланований на сьогодні бал для вихованок пансіону, яким опікується графиня. Шеліга та Мак Ікс спілкуються з приводу власних уподобань (птахів та астрономії), але виявляється, що, як зазначає Мак Ікс, коли його співбесідник вдивляється у вікно, «On! Nie ptaszków czeka ... / Powóz Marii ... jej kolory ...» («Він! Не пташок чекає ... Візок Марії ... Її кольори ...»). У наступній дії Шеліга спілкується з графинею та її компаньйонкою, з'ясовуючи стосунки між ними. З'являється також Мак Ікс, але випадково чує необережні слова графині, яка на питання компаньйонки «Mogłażbyś ubierać przy ludziach?» («Ти могла б вбиратися на людях?») відповідає «To – nie są ludzie – daj, proszę, szpilki» («Це – не люди – прошу дати шпильки») почуває себе ображеним «Słowem, które się z ust wydzierają, / Będąc silniejszymi niż mówca» («словом, яке з уст видирають, будучи сильнішими від того, хто говорить»). У фінальній, третій дії відбувається бал. Мак Ікс носить у кишені револьвер, натякаючи в монолозі на самоті на наміри вчинити самогубство, але відкладає його, «поринувши» у споживання тістечок зі святкового столу. Між тим трапляється несподіванка: під час гри у фанти зникає перстень Графині, суддя викликає поліцію, яка робить обшук Мак Ікса на додаток до нездійсненого самогубства, натомість перстень знаходять помилково насадженим на свічці. Так вишукані аристократичні розмови обертаються абсурдом дріб'язкових незручностей. Зазначимо, що таке розв'язання ситуації, запропоноване Норвідом, випереджало свій час. Абсурд ставав критикою анахронізму суспільства.

Драматургія Норвіда спонукає до розгляду питання про ознаки та критерії самої категорії драматизму як основи текстів, призначених для сцени. Зовні такі тексти відзначаються, насамперед, тим, що вони побудовані виключно в прямій мові та переважно у формі діалогів. Уважніший погляд дозволяє

побачити, що це виявляється оманливим: діалоги можуть подаватися як внутрішні монологи, наприклад, як розмова людини із собою, що практикувалося в бароковій солілоквії. Навпаки, монологічний текст може бути розподілений між різними читцями, що також виводиться з барокової практики так званих декламацій. Зрештою, барокові солілоквії та декламації стали повсякденням режисерської практики ХХ століття, де написані письменником діалоги та монологи піддаються новому перерозподілу за ролями.

У Норвіда особливо виразно окреслюється концепція драми як експериментального художнього дослідження життєвої проблеми. Діалогічність тут відступає на другий план, оскільки здебільшого тексти можна тлумачити саме в бароковому дусі – як солілоквії. Певна річ, драма як сценічний експеримент без наперед відомого розв'язання – це споконвічна властивість подання конфлікту в сценічній дії: дійові особи поведуть себе так, наче автору невідомі мотиви та наслідки їхніх вчинків, а фінал – непередбачуваний. Цим ризиком непередбачуваності сценічна гра відрізняється від ритуалу, де кінець наперед визначений. Саме ризик визначає також відмінність драми від епосу, де розв'язання конфлікту припускається принаймні відомим авторові (або його образів), та від лірики, де внутрішній світ автора або ліричного героя стає посередником між подіями та текстом, переносячи реальну небезпеку у царину переживань. Така суть драматизму як експериментальної гри протистоїть містеріальному театру, фундованому на ритуалістиці, історичній драмі, що спиралася на відомі й міфологізовані події, так само як і пізнішому епічному театрові. Саме ризик такої гри відповідає стилістиці драм Норвіда, де відповіді на питання залишаються переважно двозначними.

Слід констатувати, що визнання експериментальної основи драми, а відтак – гри як антитези ритуалу, з боку Норвіда було дуже сміливим кроком, зважаючи на обставини його творчос-

ті. Вимоги поважності запобігали проявам експериментальної «грайливості» в історичних драмах Ю. Словацького, побудованих на основі добре відомих подій, не кажучи про містеріальну драматургію А. Міцкевича. Спроби створити «буржуазну», «бюргерську» драму до Ц. Норвіда в польській літературі ще не здійснювалися, оскільки Ол. Фредра залишався в межах тлумачення «низьких» предметів лише в комічному модусі. Але особливо істотною видається проблематика художньої мови, відповідного розв'язання якої вимагала така драматична концепція.

Експериментальний ризик як основа драматизму позначається на структурі тексту драматичного твору насамперед через специфічну неповноту вислову. Недомовленість закладено в театральному слові вже через те, що бракує оповіді про події. Лише в спеціальних жанрах існує текст такої оповіді, як, наприклад, в ораторії, де його проголошення доручається окремому персонажеві – так званому свідкові (*testo*). Відтак, глядач завжди повинен за репліками дійових осіб здійснювати реконструкцію тексту так званої наративної пресупозиції, де б події називалися своїми іменами. Зрозуміло, існує потенційна безліч варіантів таких імпліцитних текстів розповіді про події, які для себе відтворює глядач: приміром, виклад сюжету або оперного лібрето в спеціальному буклеті, що розповсюджується серед публіки на виставі, може унаочнювати цю варіантність: подібні буклети становлять, зокрема, пам'ятку театральної культури. Однак і поза вимогами такої реконструкції драматичний текст, можна сказати, балансує на межі незрозумілості. Наприклад, у драматичному етюді Ц. Норвіда «Лагідність» (1857) (дослівно – «Солодкість», назва, вжита як переклад французького *douceur*, яким, у свою чергу, у перекладах пам'яток патристики позначалися психологічні властивості перших християн) з першого обміну репліками між римським сенатором та його слугою можна лише здогадати-

ся, що йдеться про долю ув'язненої: «Julia Murcja co rzekła, gdy chleb jej spuszczone? / Wzniosła oczy i chwilę była zamyślona ... / A potem rzekła “Dziękuję” – i chleba kruszynę /podała myszy ... » («Що казала Юлія Мурці, коли їй спустили хліб? Піднесла очі і хвилину була задумана ... А потім сказала “Дякую” і крихітку хліба подала миші...»). Лише згодом, коли йдеться про те, що вона знаходиться «w świętym westalek więzieniu» («у святій в'язниці весталок») та що її можна «o chrześcijaństwa posądzić wyuznanie» («піддати судові за визнання християнства»), з цих згадок читач може здогадатися, що ця особа – переслідувана римлянами християнка.

Взагалі невизначеність сенсу висловів драми зумовлена тим, що вирішальну роль у прямому мовленні відіграє їх залежність від намірів дійових осіб, які розкриваються лише впродовж розгортання самої драматичної дії. Інакше кажучи, вмотивованість висловів, а відтак повнота чи, навпаки, неповнота драматичного тексту, опиняється в залежності від інтенціональності самого тексту, зокрема, від того, яку мету переслідують своїми вчинками дійові особи. Окремі репліки персонажів умотивовано їх учинками, про спрямування та цілі яких можна лише здогадуватися, на противагу висловлюванням оповідного тексту, де таке замовчування можливе лише, коли воно не входить до спеціального авторського задуму і не становить особливого ефекту. Саме мотивація та інтенція стають ключами до усвідомлення сенсу окремих висловів, а ці ключі глядач одержує поступово, та й кінцівка ще не дає однозначної відповіді. Такі міркування стосовно будови тексту як такого, а не лише драми, розвиває, зокрема, у своїй «гіпотезі повноти» В. О. Маринчак, зазначаючи, що «ознака повноти актуальна для ... власне ціннісної інтенціональності», оскільки за нею стоїть «потреба в повноті буття» [Маринчак 2007, с. 83] – потреба, яка, додамо, спонукає до доповнення уривчастих реплік, поданих у драматичному тексті, уявленнями про вчинки й наміри персонажів.

Запрограмована, умисна, цілеспрямована неповнота драматичного тексту, замовчування й недомовленість як його іманентна властивість – усе це свідчить про розгортання в ньому семантичних процесів, які істотно різняться від оповідних текстів. Драма, порівняно з нарративом, стає Сфінксом, що вже внаслідок текстуальної неповноти та водночас постійної потреби повноти ставить загадку, а її відгадування завжди наражається на ризик. «Гра в мовчанку», можна сказати, становить внутрішню основу драматичного тексту як реалізації сценічного випробування слова, експерименту з репліками персонажів. Цей ризик відгадування загадки мовчання, принципово відрізняючи драму від інших літературних жанрів і виявляючись у вже згаданому балансуванні на межі зрозумілості, зумовлює фрагментарність тексту, відособлення окремих його висловів, поданих у репліках, як самостійних загадок. Коли врахувати, що кожне прислів'я потенційно придатне виступати також у ролі загадки [Юджин-Рипун 2008, с. 464–468], то така фрагментація може пояснити афористичний потенціал драми як постійного джерела народження крилатих висловів.

У Ц. Норвіда реалізації цього потенціалу сприяла одна загальна стилістична особливість його індивідуального поетичного стилю: прагнучи відтворити розмовний струмінь і не лише в сценічних творах, але й у ліриці, він вдається до того, що вже значно пізніше, після художніх відкриттів Е. Хемінгуея в ХХ столітті стали іменувати телеграфним стилем. Фрагментарністю позначені також віршовані рядки, де розмежування окремих виразів підкреслюється прийомами переносу (enjambement) та розташуванням цезур, вказаних дефісами або трикрапковими позначками. Так, наприклад, рисками відокремлено підмети та об'єкти головних речень та сполучник підрядного речення у вірші «Daj mi wstażkę» («Дай мені стрічку») для того, щоб позначити емпатичне виділення розміщених на початку ключових концептів: «Cień – zmieni się gdy ku

mnie skiniesz ręką / Bo – on nie kłamie! / Nic – od ciebie nie chcę,
śliczna panienka / Usuwam ramię ...» («Тінь – зміниться, як ки-
неш до мене рукою / Бо – він не бреше! / Нічого – від тебе не
хочу, гарненька пані / Усуваю плече ...»). Так само ризики роз-
ріджують і фрагментують віршовий простір у вірші «Larwa»
(«Недоносок»), де прикладка («два слова») усамостійнюється в
значенні окремого поняття: «Rozpacz i pieniądze – dwa słowa – /
Łyską bielmem jej żreńcis» («Розпач і гроші – два слова - / Бли-
щать більмом її зіниць»).

Ознаки «телеграфного стилю» виразно відчутні вже в ран-
ніх міфологічних драмах Норвіда. Так, у «Кракусі» головний
герой до своєї промови вносить уточнення, додає подробиці:
(сцена 8, 30 ...) «Jestem zpod kamienia, / Spod mchów – z narodu,
który skryła góra. / – Tam czaszek nagość popiół grzeje szary, /
Włosów nie trefi nikt w kosy ...» («Я з-під каменя, з моху – з на-
роду, якого сховала гора – там оголеність черепів гріє сірий
попіл, волосся ніхто не укладає косами ...»). Ці деталі здат-
ні функціонувати як самостійні загадкові концепти, як натя-
ки – приміром, вислів про «схований в горі народ» становить
поширений в легендах топос, доволі розповсюджений також
у світовій літературі його відгомін уславлений у «Німеччині
(зимовій казці)» Г. Гейне. Так само у «телеграфному стилі» по-
будовано діалог Кракуса з Джерелом, яке промовляє до нього
загадками, фактично цитуючи фольклорні тексти (сцена 4):
«(Krakus) A ciągle śni się – że mi się śniło – / Jak by mię ziemia
przyjęła w gości, / Twór każdy witał – wszystko mówiło – / Jakbym
się bawił źródłem mądrości – / (źródło) Nakłonem chmór / Zza
siedmiu gór / Rosnę – lecz w niebie się rodzę. ...» («(К.:) А увесь час
снилося – що мені сон був – наче мене земля прийняла в гост-
ях, кожне творіння вітало – все промовляло – наче бавився
джерелом мудрості. (Дж.:) Я расту з нахилу хмар з-поза семи
гір – але народжуюся в небі ...»). Вислови про те, як “все про-
мовляє” або про «джерело мудрості» – це самостійні топоси,

що живуть своїм життям і поза контекстом даної конкретної драми. У «Ванді» в діалозі героїні з Ритигером усі початкові репліки залишаються незавершеними (акт 5) «W. Powiadam tobie – nie ścigaj mię, panie! ... / (R.) Wando! (W) Co miałam rzec, rzekłam ... (R) Kobieto! / – Zawołam imię moje – niech się stanie – Niech mię porąbią Lechy ... » («(B.:) Кажу тобі – не чіпай мене, пане! (P.:) Вандо! (B.:) Сказала, що мала казати (P.:) Жінко! Заволаю ім'я своє – нехай буде – нехай порубають мене ляхи»). Персонажі весь час виправляють себе, так ще риторична фігура «корекції» перетворюється на спосіб виразу невпевненості, вагання.

Тут необхідно зробити застереження про те, що не повинно складатися враження, наче відособлення фрагментів тексту драми належить до художніх відкриттів Ц. Норвіда. Таке явище становить загальну особливість драматичного дискурсу взагалі. Наприклад, в одній із драматичних мініатюр П. Меріме «Інес Мендо або триумф забобону» розриву Інес з Естебаном, з яким вона нещодавно побралася, передує обмін репліками з приводу того, як проводити давню знайому Естебана, що гостювала в подружжя: «Ines: Dis – moi, veux – tu que j'aille avec toi? Don Esteban: Non, le serein tombe, tu t'enrhummerais» («Скажи, ти хочеш, щоб я пішла з тобою? (E.:) Ні, вечір надходить, ти можеш застудитися»). Посилання на те, що «вечір надходить» – типовий приклад шукання приводу для правдоподібної та чемної аргументації проти запропонованої дії. Більше того, подібна фраза отримує навіть іронічне забарвлення, як у приповідках про вигадані обставини («дощ у четвер», «рак на горі»). Та культивований Норвідом «телеграфний стиль» містив особливо сприятливі умови для вияву саме таких властивостей драми, для відокремлення виразів як усталених словосполучень.

Фрагментація драматичного тексту як наслідок його неповноти на низку «загадок», виявляючи «відцентрові» сили, водночас засвідчує активність сил «доцентрових», що визна-

чають як інтеграцію тексту, так і можливість відгадування цих «загадок». У драмі складається ціла мережа взаємних посилянь, виразів, якими вмотивовується їхній прихований сенс. Ця мотивація, зі свого боку, визначається інтенціональністю драматичного тексту, роль якої тут принципово інша, ніж у тексті оповідному. Наприклад, в «Акторі» Норвіда в 1-й дії (сцена 2) власниця кав'ярні Фельця вказує хлопцеві-офіціанту на неприпустимість плям на столі, а коли той відповідає, що «... być może, że rośną oprószył wiatr z liści ... / ... kto z gości ocierał pot z czoła / Lub zapłakał?» («може, з листя роса впала ... може, гість якийсь витирав піт з чола або заплакав?»), вона вигукує: «Ja kropli nie znoszę – Bardzo zalecam czystość i o czystość proszę!» («я краплин не зношу – раджу пильну чистоту і прошу чистоти!»). Але сотнею рядків далі (сцена 3) в устах відомого актора Готара ця крапля стає приводом для цілком інших роздумів: «... co wielkie? ... Gdy maleniczką rosy kropelkę / Lub łzę, nim zbiegnie na nos ... / Tymczasem zaś, gdy błędzimy nad wezbraną rzeką, / Mówmy, że ona wielką ... » («що є великим? ... Коли маленька краплинка роси або сльози, перш ніж збіжить на ніс ... А тим часом, коли ходимо над обраною рікою, кажемо, що вона велика»). Він же розвиває міркування про сльози в наступній, 2-й дії (сцена 2), де їхня розмова переходить до висвітлення ролі мистецтва: «Łzy połknione / Są nad sztuką – w najszerszym misterstwie – są one / Politowaniem wielkim dla niziny świata / Tam się już nie dochodzi, lecz tam się dolata!» («Сльози, пролиті над мистецтвом – в найширших справах – вони велика милість до низини світу»). І ще один аспект бачення «краплини» подається в устах Ніцьки – модистки, яка вивідує світські таємниці – стосовно колишнього гувернера Вернера, який випадково збагатився на лотереї, вона зауважила: «... ta plama, że guwerner, znika» («та пляма, що він був гувернером, зникає»). Один мотив, одна деталь у висвітленні різних по-

статей набуває різного сенсу – від «брудної плями», якої «не зносять», до «краплини роси», що дорівнює величі й несе її відбиток.

Таке співвіднесення деталей на відстані становить загальну закономірність драматичного дискурсу, де, за влучною характеристикою художнього тексту, «ціле давніше частини, ціле випереджає частину» [Вайман 1981, с. 361]. Сенс окремих деталей визначається цілою мережею посилянь, відмежованих часовою дистанцією, отже, з граматичного погляду, вони виконують дейктичну, вказівну функцію, зіставляючи віддалені події та профілюючи характери дійових осіб. Наявність такої системи дейксису – взаємних посилянь окремих деталей тексту, що постають як натяки на підтекст – становить прикметну ознаку драми, принципово відрізняючи її від оповіді. Мережа взаємних посилянь, що перекриває цілий текст та перетворює його на органічну тканину, зі свого боку, є природним наслідком визначальної ролі інтенціональності в драматичному дискурсі. Вираз у тексті інтенцій дійових осіб, їхні тяжіння до повноти вияву з необхідністю породжують рефлексію – зіставлення намірів учинків та їх наслідків. Саме така інтенціональна рефлексія закарбовується в драматичному тексті як система дейксису, взаємних посилянь віддалених, розмежованих дистанцією реплік персонажів. Тому така деталь, як розглянута вище «краплина», стає лише одним із вузлів розгалуженої мережі інтенціональної рефлексії, яка становить своєрідну основу тканини драми.

Така органіка драми, зумовлена згаданими текстуальними метаморфозами інтенцій та породженої ними рефлексією, позначається не лише на змісті, але й на її виражальній системі. Зокрема, у складі драматичного тексту прозові тексти та вірші дістають особливий статус. Добре відомо, що віршові розміри, канонізовані саме для сцени – зокрема, білий п'ятистопний ямб (у Ц. Норвіда відтворений, зокрема, як 10-

складник у «Перстні великої дами») – зазнають принципово іншого тлумачення в драмі, ніж у поезії. Особливості цього трактування виявляються вже у вільному розташуванні синтаксичних цезур, у словоподілах та переносах. Текст драми призначений для декламування з відповідною жестикуляцією, відтак у ньому закладено прихований намір, інтенцію, яка становить своєрідну альтернативу до метричної схеми вірша. Тож, коли термінологічні позначення «інтонація» та «інтенція» виявляють співзвучність (хоча етимологічно вони виводяться від різних коренів), то саме наміри, закладені в інтенціональності драматичного тексту, засвідчуються також його віршовою будовою, а не лише метричною схемою. Цю обставину яскраво висвітлив Ц. Норвід у своєрідному театральному маніфесті (написаному у вигляді передмови до «Перстня великої дами» – вочевидь, за відомою традицією, засвідченою, приміром, також передмовою В. Гюго до «Кромвеля»), де виклав цілу програму сценічної жестикуляції, випередивши на півстоліття аналогічні ідеї В. Крегга (який апелював до ще одного представника романтичної думки – В. Блейка [Владимирова 2008, с. 75–76]) та, зокрема, впровадивши поняття «кремент» (від лат. *creo* «рости») як основної одиниці декламованого на сцені вірша. За Ц. Норвідом, «вірш без рими римується впродовж цілої своєї тривалості, а не лише в прикінцевому співзвуччі виразів!» [Norwid 1968, s. 137], звідки стає очевидною необхідність особливої манери декламування. Фактично, тут проголошено програму «третього шляху» розвитку драми, поряд із віршуванням та прозою, де основу становитиме, подібно до метрики вірша, декламаційна інтенція. Особливо промовисто виглядає в цьому маніфесті теза про те, що вислови з драматичних текстів «*należą ... do krainy przysłów i stają się formami mówienia*» [Norwid 1968, s. 136]. Так затверджується цілеспрямована програма трактування драми як потенційного джерела ідіоматики.

Справді, саме органіка драматичного тексту стає основою для відокремлення його фрагментів саме в ролі стійких інакомовлень, тобто ідіом. Іntenціональна рефлексія, створюючи мережу взаємних посилань між репліками персонажів та визначаючи їх сенс дистанційними відношеннями між ними, водночас стає чинником їх фрагментації як стійких словосполучень. Коли «гра в мовчанку» в драмі, її іманентна неповнота як наслідок ризику експериментальної гри визначають стійкість окремих реплік як відокремлення самостійних фрагментів, придатних до життя поза текстом, то, навпаки, постійна переміна перспективи висвітлення цих реплік у процесі розгортання драматичної дії, їх взаємне співвіднесення в мережі посилань, породжених інтенціональною рефлексією, накладає на них відбиток інакомовлення. Визначальна роль інтенціональності, яка засвідчується вже самою виконавською природою театрального мистецтва, необхідністю режисерського та акторського тлумачення намірів та наслідків тих вчинків, які доручено персонажам, дає підстави говорити про своєрідний мотиваційний потенціал драми як джерела семантичної перемінності ідіомів.

Таку незгладиму печатку інтенціональності несуть ідіоматичні звороти в драмах Ц. Норвіда. В «Акторі» (кінець 2-го акту), одразу після звістки про банкрутство, Еразм, колишній наречений Елізи, проголошує тезу про світобудову як годинник, що, вочевидь, має виправдати його зрадницький вчинок: «*żołnierz, gdy na placówce stoi, czeka hasła / Od przełożonych, gdy ci znowu od zegaru, / A zegar powoduje się globu obrotem ...*» («коли солдат стоїть на посту, він чекає наказу від командирів, а ті, знову ж таки, від годинника, а годинник слідує за обертанням земної кулі»). Дрібна зрада тут мала б поставати як слідування природному рухові. Цілком інше міркування стосовно того ж таки образу годинника висловлює Єжи (акт 3, сцена 3), хоча він навіть не чув софістичні мудрування цього

мерзотника: «Najlepszej woli trudno z zegarkiem iść w zgodzie» («найліпшій волі важко іти в згоді з годинником»).

Ще один промовистий приклад інтенціональної зумовленості сенсу ідіоматики демонструють вислови Елізи, коли вона чує розпачливі новини про банкрутство. Тут виникає добре відомий концепт «серце». Спочатку, після розмов із хворою матір'ю (акт 2, сцена б), вона промовляє цілий монолог, де, зокрема, підноситься хвала саме серцю: «Serce – istotnym jest prawdy ogniskiem ... / Wszystko, co wielkie, jest wielkie przez serce!» («Серце – правдиве вогнище правди ... Все, що велике – велике через серце»). Та завершується це міркування гірким зауваженням, де наявний натяк на передбачення зради нареченого: «Serce jest dobra rzecz, doróki ... dobre!» («Серце – добра річ, доки воно само добре!»). Власне, завершення монологу знаходить продовження в репліках, якими Еліза характеризує вчинок Еразма (акт 2, сцена б): «... jedna pani na wydaniu / Straci tego, który jej posagu żałował ... / To daleko do straty serca ... albo ... wiary ...» («одна пані загубить того, хто її посагу домагався ... То далеко від втрати серця або віри»). Тут уже концепт «серце» постає в тому сенсі, який йому надавався в стоїцизмі. Зовнішні обставини не можуть зруйнувати особистість.

Саме інтенціональна зумовленість ідіом приводить до того явища, коли сполучаються поряд «... неповторювані деталі, але такі, що перегукуються між собою. Не однорідні, не однотипні, але однотемні» [Добин 1981, с. 377]. Інакше кажучи, в ідіоматиці з'являється те, що в лексикографії іменується партонімією, тобто своєрідним аналогом синонімічного ряду, де підставою для об'єднання стає не спільність семантичного поля, а єдність ситуації. Саме таку ситуативну спільність особливо виразно демонструють драматичні тексти, в яких ситуація відіграє вирішальну роль для визначення фрагментації тексту. Причетність деталей до ситуації, зокрема, дає підставу для їх метонімічного переосмислення. Саме такий семантич-

ний перехід демонструє, зокрема, зауваження Шеліги з «Персня великої дами» (акт 1, сцена 4), коли він, наче передбачаючи перебіг подальших подій, цілком несподівано зіставляє перстень із піском з цілком іншого приводу, розмовляючи з суддею про роль особи та маси: «... ileż w kopalniach trzeba / Piasku podrzędnego wagi różnej, / Aby tam był rodzimym dyjament, / Nie zgubionym przypadkiem z pierścienia?» («скільки ж треба в шахтах підґрунтя з піску різної ваги, щоб там народився діамант, а не випадково загубився з персня»). Виникає метонімічний ряд: перстень – діамант – пісок, сполучений саме ситуативним сенсом.

Таким чином, нова драма, до розвитку якої незаперечний внесок зробив Норвід, відкрила широкі перспективи експериментування з семантикою. Втілюючи інтенціональність, її тексти розкривають мотиваційні чинники семантичних переходів, закарбованих в їх фрагментах. Фігури замовчування та неповноти тексту стають підставою для самостійності цих фрагментів. З театральної сцени відбувається збагачення фразеологічного фонду мови.

ЛІТЕРАТУРА

- Вайман С.* Бальзаковский парадокс / С. Вайман. – М., 1981.
- Владимирова Н.* Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть / Н. Владимірова. – К., 2008.
- Добин Е.* Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – Л., 1981.
- Маринчак В.* Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте / В. Маринчак. – Харьков, 2004.
- Юдкин-Рипун И.* Универсальные концепты в белорусских и украинских загадках / И. Юдкин-Рипун // Питанні мистацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 464–468.
- Norwid C.* Dramaty / Norwid C. Pisma wybrane. Wybrał ... Jul. W. Gomulicki. – Warszawa, PIW – 1968. – Tom 3.

Имманентное умолчание и неполнота драмы как экспериментального испытания действенности слов определяет смысл словесных оборотов. От-

дельные словосочетания легко обособляются как самостоятельные загадки или двусмысленности и, одновременно, они несут печать текстуальной целостности, выявляя взаимозависимость в рамках сети взаимных ссылок, порожденной интенциями текста. На основе интенциональной рефлексии они обретают качество идиомов, то есть устойчивых иносказаний.

Ключевые слова: семантический переход, деталь, интенция, рефлексия, иносказание, топика.