

3. Библия книги священного писания Ветхого и Нового завета. – М.: Российское библейское общество, 2004. – 1376 с.
4. Серов Н. В. Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма / Николай Викторович Серов. – СПб.: БИОНТ, 1997. – 64 с.
5. Хокинс Д. Толковый словарь английского языка Oxford / Д. Хокинс. – М. : АСТ, 2008. – 556 с.
6. Ferber M. A dictionary of literary symbols / M. Ferber. – New York. : Cambridge University Press, 1999. – 263 p.
7. Sirlot J. E. A Dictionary of Symbols / J. E. Sirlot. – L. : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1971. – 451 p.
8. The New Oxford Book of Canadian Verse. – London, New York: Oxford University Press, 1982. – 476 p.

УДК 811.161.2'373.2

Мирослава Мельник
(Одеса)

АНТРОПОНІМІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ ЛІНИ КОСТЕНКО «СНІГ У ФЛОРЕНЦІЇ»

Роздвоєність душі Дж. Рустичі у поемі акцентується низкою антропонімічних і взагалі онімічних роздвоєнь, дублетів, опозицій – від трагічних до фарсових і завжди незвичних, неочікуваних, неповторних.

Ключові слова: ономастичний простір, онім, онімія, антропонімія, Ліна Костенко.

G.Rustich's soul divarication is accentuated in the poem by a number of anthroponymic or general onymic divarications, dublets, oppositions – from tragic to farce, but always unusual, unexpected, unique.

Key words: *onomastic space, onym, onymy, anthroponymy, Lina Kostenko.*

Головний герой поеми – італійський скульптор Джованфранческо Рустичі – жив у 1474 – 1554 рр. Проблема поеми – наскрізна у творчості Ліни Костенко – про вічне і тлінне: «Як тісно в пам'яті сторіч! / Як рідко зводяться титани! / Створити річ, / створити річ, / котра ніколи не розтане!» [2, с. 135]. І тому твір насичений протиставленнями [1, с. 106 – 107], перетвореннями, роздвоєннями. Скульптури оживають або – тануть. Мармур стає снігом, а сніг – мармуром. І все це знаходить онімічне втілення й онімічне увиразнення.

Дві перші позиції в спискові «Дійові особи» – *Джованфранческо Рустичі (Старий)* та *Флорентієць* [2, с. 123] – то одна особа, головний герой, що доживає віку «в монастирі старовинного французького містечка Тур» і, в другій іпостасі, живе повноцінним, творчим, але й досить безтурботним життям у Флоренції: «Мене вже навіть два» [2, с. 156], «Ти – молодість моя, а я – твоя руїна» [2, с. 135]. Той перший, що залишив рідний край і подався 1528 р. до Парижа, звідки його зрештою «витурили в Тур» [2, с. 166], спромігся лише на скульптуру *Коня* («величний силует *Коня* на постаменті» [2, с. 165]), на якому так і не встиг посадовити свого покровителя короля Франціска: «*Коня* немає, він уже розтав» [2, с. 167]. А другий, попри всі свої карнавальні веселощі, створив нетануче: «на церкві Сан-Джованні твій Іоанн, Левіт Фарисей» – «скульптурна група: *бронзові фігури*, котрі вивершують вже п'ять сторіч портал північний церкви Сан-Джованні» [2, с. 145]. Старий згадує, зрештою, не *Коня*, а ті фігури: «*Хреститель Флорентійської хрещальні, благослови прийдешніх немовлят!*» [2, с. 168]. Ота хрещальня, церква Сан-Джованні, яку офіційно іменують Баптистерій святого Іоанна Хрестителя [3, с. 13], є одною з головних окрас багатющої на мистецькі шедеври Флоренції.

Залежно від обставин головний персонаж іменується і повним іменем *Джованфранческо Рустичі* (4 рази), і тільки прізвиськом, що вже стало прізвиськом, *Рустичі* (7 разів), і поєднанням прізвиська з гіпокористикою *Рустичі, Джованні* (двічі), і зменшеним

іменем *Джованні* (один раз). Прізвисько його обігрується в тексті і набуває символічного сенсу через етимологізування: «я, скульптор навіть іменем своїм, я – Рустичі, я – рустика, я – камінь» – це говорить Флорентієць [2, с. 141], а згодом повторює Старий [2, с. 145]. Пор. ще: «Я – Рустичі, я – рустика, я – брила» [2, с. 169], а у Флоренції «навіть стіни викладені рустом – закам'янілим іменем твоїм!» [2, с. 169]. Руст – то лицювальний камінь з грубо обтесаною поверхнею (від лат. *rusticus* «простий, грубий»), а рустика – рельєфна кладка, облицювання будівлі рустом.

Але в ремарках герої іменуються тільки *Старим*, пор.: «Жест розпачу і туги в бік Старого» [2, с. 153], чи, в другій своїй іпостасі, *Флорентійцем*: «Не чутно повернувся Флорентієць» [2, с. 152]. Якщо ці ж позначення вживаються в мові персонажів, то вони вже мають малу літеру і, відповідно, апелюють на сенс: «Ти що, старий, говориш сам з собою?» [2, с. 146], «Я флорентієць» [2, с. 148]. Говорячи про ці речі, слід ураховувати специфіку драматичної поеми. Вона має текстову організацію п'єси, тобто складається з мовних партій персонажів та авторських ремарок. Ці компоненти і є власне текстом. Але його запис потребує вказівок на мовців. Для того служать технічні позначення, які фігурують у друкованому тексті, але по суті не входять до нього. Тут вимагається не розмаїття, а, навпаки, одноманітність для полегшення сприйняття (хоч можливі й винятки). І тут не виникає ніяких проблем з онімічною економією: скільки разів має слово персонаж, стільки й технічних позначень. У власне тексті, тобто в мовленні персонажів та в ремарках, Рустичі (в обох своїх іпостасях) згадується з шістьма різними іменуваннями 41 раз, а технічних позначень – тільки у формі *Старий* і *Флорентієць* – ужито 145 раз. Взагалі в тексті поеми наявні 72 різні власні назви, що вжиті 282 рази, а сім персонажів, що мають свої мовні партії, наділено 284 технічними позначеннями. Звісно, ці позначення не входять до ономастичного простору твору.

Перетворюється і *Марієлла* – любов і скульптурний витвір молодого Рустичі: «Створив я мармурову Марієллу./ Та більше до душі мені жива!» [2, с. 151]. Марієлла померла. Скульптура її зникла. Але то був нетанучий витвір – і Марієлла приходить у похмурий сад монастиря в Турі: скульптура ожила, щоб потім стати знову мармуром. І якщо роздвоєння Рустичі чітко виражене онімічними засобами, то тут, навпаки, мармур і плоть мають єдине милозвучне позначення – *Марієлла*, втілюючи нерозривність живого життя і живого мистецтва. У вжитках цього оніма важко, а іноді й неможливо розрізнити антропонім та ідеонім. І то теж блискуча ономастична знахідка поетеси – онімічне вираження єдності: «О Марієлла з мармуру! Жива?!» – «О Марієлла! Вже немає нас./ Ти що, прийшла моїм надгроб'ям стати?» [2, с. 156]. І в ремарці: «Прекрасна жінка ніби заточилась, руками затуляючи обличчя, і, ставши на коліна, скам'яніла» [2, с. 157].

Ці трагічні образи роздвоєння єдиного і єдності роздвоєного фарсово віддзеркалюються у фігурах двох ченців, що потаємно грають у заборонені шахи. Власне онімічних позначень вони не мають, бо того не треба, досить контекстуальної «антропонімії»: *Перший монах, Другий монах*. Але бачимо цікаву й ваговиту номінаційну гру. У спискові «Дійові особи» вони значаться як «Двоє ченців». На початковій ж поемі «З'являються, як тіні, два Ченці... Але ми будем звати їх монахами, «чернець» – бо слово чорне і сумне, «монах» – товсте і значно веселіше» [2, с. 124]. А в кінцевій третій дії поеми «З'являються невиспані ченці (уже з малої літери, а не з великої! – М. М.), у чорних рясах, як рухомі тіні» [2, с. 170]. З'являються – *ченці*, а зникають – *монахи*: «Монахи, ошелешені, виходять» [2, с. 175]. Завдяки малій літері вони маліють, а опозиція *чернець* – *монах* вказує не стільки на сум і веселість, скільки на сукупність ченців і окремішність, роздвоєння *монахів* – кожен стає окремою одиницею: гр. *μονος* – «один».

Ще одна опозитивна пара дійових осіб – *Сублімований чортик* і *брат Домінік*. Сублімований – матеріалізований. Сублімація – це перехід пару в тверду фазу чи навпаки. І в тексті (у ремарках) ця досить симпатична нечиста сила іменується просто *Чортиком*, хоч іноді й сублімується: «А Чортик миттю видерся по сходах, сублімувався десь між риштувань» [2, с. 131]. А диявольського в нім значно менше, ніж у зловредного й

похитливого брата Домініка: «*Людських личин у сатани премного. / Брат Домінік на розвідку іде*» [2, с. 131], «*То з тебе ж треба виганяти біса, / щоб ти отак не бігав по ночах!*» [2, с. 133], «*Та це нічні пригоди Домініка, / робив з чортами місячний пікнік*» [2, с. 172] – тут навіть без титульного **брат**. Ця колоритна пара створює друге, не так процесуальне, як духовне фарсове коло до головної колізії поеми.

Згадуваних у творі осіб – 25, і всі вони історичні, реальні. Виявилася досить показовою їх частотна ієрархія. Найчастіше, 9 раз, у поемі з'являється геніальний учитель і колега Рустичі, іменованій тільки **Мікеланджело** (4 рази) або тільки **Буонарроті** (5 раз): «*А Мікеланджело, чи не ровесник твій*» [2, с. 140], «*Буонарроті захищав фортецю*» [2, с. 159]. Звісно, то і ритмічні потреби вдовольняє, і текст урізноманітнює. Але головне, гадаємо, не в тім. Адже цього титана Високого Відродження переважно називають або Мікеланджело, або одразу двома йменнями. Рівновелике ж використання обох імен – кожного окремо – віддзеркалює головний ономастичний прийом, головне ономастичне розв'язання твору – роздвоєння. Трагічному роздвоєнню Рустичі на **Флорентійця** і **Старого** протистоїть роздвоєння форми – іменування **Мікеланджело Буонарроті** – при повній єдності, цільності змісту, носія цього іменування, як сам Мікеланджело протиставляється Рустичі: «*Ти – Рустичі, а він – Буонарроті*» [2, с. 139]. Останньому з примхи зверхника-самодура довелося ліпити сніг у прямому сенсі: «*Звелів, щоб Мікеланджело створив / йому гігантську статую із снігу*» [2, с. 143] – «*Пригріло сонце, і вона розтала*» [2, с. 144]. Але Мікеланджело і творив вічне, а в Рустичі, після втечі з Флоренції, і бронза розтавала...

На другому місці (8 згадок) – володар Флоренції, знавець і покровитель мистецтв **Лоренцо**: «*Лоренцо був, а ці вже – не Лоренцо. / Вони, як гусінь, об'їдають Флоренцію*» [2, с. 151], іноді з історично усталеними оцінними доповненнями: «*наш синьйор Лоренцо Незрівнянний*» [2, с. 138] – це перша згадка, «*До нас природа щедрою була. / Мистецький дар і розум сполучила – / усе Лоренцо тишному дала*» [2, с. 142]. Цей найвідоміший (поряд із засновником – Козімо) представник династії Медичі, що 300 років правила Флоренцією, енергійно сприяв розвитку мистецтв, і чи не завдяки йому Флоренція стала мистецьким центром мистецької Італії. Інші Медичі, спадкоємці Лоренцо, згадуються вже недиференційовано і, разом з іншими володарями, яким вдавалося хоч який час похазяйнувати у бурхливій країні, з відвертим презирством: «*то прославляй синьйора Содеріні, / то знову перед Медичі стелись*» [2, с. 159], «*А там Климент, – і спробуй всім потрафить. / То Медичі, то Борджіа й Караффи*» [2, с. 161]. У цих переліках поетеса, між іншим, впрасувала, конденсувала ономастичним шляхом значний шмат історії, коли «*Флоренції загрожує розруха*» [2, с. 150], коли «*Так розтерзали бідну ту Італію*» [2, с. 126].

Далі – Данте, 5 згадок. Великий флорентієць, з яким охоче зіставляє себе старий Рустичі: адже той теж залишив Флоренцію. Але це не паралель, а ще одна антитеза [1, с. 107]: «*О, не порівнюй. Данте був вигнанець. / А ти втікач. Ти сам покинув, сам!*» [2, с. 158]. По тричі згадуються: 1) **Леонардо да Вінчі**, геніальний сучасник і товариш Рустичі – і теж розірвано, тільки один з двох компонентів антропоформули: «*Я ж другом був великого да Вінчі*» [2, с. 159], «*Покличте Леонардо*» [2, с. 147]: маємо повну аналогію до згадок Мікеланджело, що підкріплює наше розуміння цих згадок; 2) **Франціск Ассізький**, побожно, але адекватно ситуації іменованій Другим монахом – «*Франціск Ассізький прагнув німоти*» [2, с. 129] і дещо комічно: «*Франціск Ассізький безвісти б забіг!*» [2, с. 174]; ця згадка – деталь монастирської мовної специфіки і водночас опосередкована вказівка, що Рустичі перебуває у монастирі ордену францисканців, заснованого у XIII ст. саме цим канонізованим пізніше церковним діячем; 3) **король Франціск**: «*король Франціск, мій друг і покровитель*» [2, с. 161]; Франціск I тридцять років правив Францією і помер у 1547 р., що й указує точні часові координати дії поеми.

По двічі з'являються в поемі уславлені представники письменницької братії – давньоримський поет **Катулл**, італійський письменник **Боккаччо**, історик мистецтва **Вазарі**, а також вельможний замовник папа римський **Юлій**: «*Не встиг зробити Юлію гробницю, / вже папа Лев підняв свою десницю*» [2, с. 161] і проповідник **Савонарола**. В останньому

випадкові маємо ще одну форму роздвоєння – злет і падіння: «*Ти що, як тінь ченця Савонароли, і над безтурботним натовпом навис?!*» [2, с. 150] – у 1494 р. Савонарола фактично очолив повстання, що встановило у Флоренції республіку; «*Я обгорілий труп Савонароли / із юності і пам'яті ношу!*» [2, с. 158] – у 1498 р., коли Рустичі було 24 роки, Савонарола був скараний і до влади повернувся Медичі.

З усіх згаданих у поемі осіб 17 представляють Італію та її попередника – Древній Рим, лише 4 – Францію, а ще четверо – діячі різних країн, названі у аж занадто ерудованому екскурсі Першого монаха в історію шахів.

Оперуючи виключно історичним, заданим темою матеріалом, Ліна Костенко вибудувала ономастичний простір драматичної поеми «Сніг у Флоренції» напрочуд майстерно. Навколо основної опозиції-роздвоєння (*Старий – Флорентієць*) вишиковується ціла шеренга супровідних онімічних роздвоєнь, антитез – від трагедійних і болісних (*Флоренція – Тур, Сад – сад*) до комічно-бурлескних (*Чортик – брат Домінік, перетворення дев'яти муз*). Від онімічного центру ніби розходяться онімічні ж хвилі. Водночас відбуваються адгерентно виражені семантичні переливи за моделлю «істота → її скульптура» (антропонім чи теонім → ідеонім) або навпаки. Загалом же можна сказати, що у творі зріс не тільки поетичний Сад Нетанучих Скульптур, а й ономастичний Сад – теж міцний, нетанучий.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гольберг М. «Душа тисячоліть себе шукає в слові». Роздуми над книжкою Ліни Костенко «Сад нетанучих скульптур» / М. Гольберг // Жовтень. – 1988. – № 6. – С. 100 – 109.
2. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур / Л. Костенко. – К.: Рад. письменник, 1987. – 207 с.
3. Флоренция. Город и его шедевры : музеи, галереи, церкви, дворцы, памятники / Фото Гаэтано Бароне, Карло Кантини, Паоло Джамбоне. – [Флоренция: Бонеки, 1996. – 128 с.

УДК 801.631.81'42

Анастасия Олимская
(Херсон)

КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВЫЕ ФОРМЫ В СИНТАКСИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

У статті висвітлено дискусійні питання кореляції мовленнєвого жанру, мовленнєвого акту, композиційно-мовленнєвих форм та функціонального стилю. Обґрунтовано необхідність розроблення теорії композиційно-мовленнєвих форм.

Ключові слова: мовленнєвий жанр, мовленнєвий акт, композиційно-мовленнєві форми, синтаксичний простір, синтаксична конструкція.

This article deals with the controversial points of the term correlation: speech genre, speech act, compositional and speech forms and functional style.

Key words: speech genre, speech act, compositional and speech forms, syntactic space, syntactic construction.

Постановка проблеми. В настоящее время в свете когнитивно-дискурсивной парадигмы ведутся исследования по разработке когнитивно-поэтической теории речевых жанров с учетом литературно-жанровой природы произведения, его языковой материи, композиционно-речевой и семантико-стилистической архитектоники. При этом когнитивная поэтика интегрирует в себе традиционные подходы к изучению жанра, учитывая новые достижения когнитивной стилистики [1, с. 20]. Отсутствие единого категориального критерия осложняет теорию речевых жанров. Соединение нескольких критериев в исследованиях не придает выдвигаемым теориям целостной завершенности. На наш взгляд,