

Вип. XXIII. – Ч. 3. – Режим доступу : [http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38201/03\\_Varykasha.pdf?sequence=1](http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38201/03_Varykasha.pdf?sequence=1)

2. Галич О. Жанрова система документальної літератури / О. Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії : матеріали Всеукраїн. наук. конф. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 19–36.

3. Галич О. А. У вимірах non-fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.

4. Гусейнов Г. Тіні забутого парку : Малюнки з уяви. Книга перша / Г. Гусейнов. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2007. – 336 с.

5. Гусейнов Г. Тіні забутого парку : Малюнки з уяви. Книга друга / Г. Гусейнов. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2007. – 336 с.

6. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1 [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.

*Стаття надійшла до редакції 28.09.2017 р.*

УДК 811.161.2'42

**Т. М. Мішеніна, К. А. Качайло**

## **ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ДЕСКРИПТОРИ ХУДОЖНЬОЇ РЕФЛЕКСІЇ МИТЦЯ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»**

Мішеніна Т. М., Качайло К. А. Лінгвокогнітивні дескриптори художньої творчості митця в романі П. Загребельного «Диво».

Статтю присвячено розкриттю лінгвокогнітивних дескрипторів стосовно інтерпретації художньої творчості митця в романі П. Загребельного «Диво». Мистецький шлях із позиції художньої рефлексії розглянуто на рівні кореляцій: *малярство (ремесло) – мистецтво; маляр – митець; мистецький твір / життєвий сценарій; життєвий досвід / культурна форма (фреска, мозаїка)*. Поняття *краси, гармонії* має основою не лише усталені канони, але й світоглядно-релігійне підґрунтя, чуттєвий складник – уміння відчути майстром їх зміст на рівні внутрішнього світу – *душі*.

*Ключові слова:* лінгвокультурологічний підхід, лінгвокогнітивний дескриптор, мовна категоризація, художня рефлексія, художній образ, естетика мистецького твору.

Мишеніна Т. М., Качайло К. А. Лингвокогнитивные дескрипторы художественного творчества художника в романе П. Загребельного «Диво».

Статья посвящается раскрытию лингвокогнитивных дескрипторов относительно интерпретации художественного творчества художника в романе П. Загребельного «Диво». Путь мастера с позиции художественной рефлексии рассматривается на уровне корреляций: *живопись (ремесло) – искусство; маляр – художник; художественное произведение / жизненный сценарий; жизненный опыт / культурная форма (фреска, мозаика)*. Понятие *красоты, гармонии* основывается не только на устоявшихся канонах, но и мировоззренчески-религиозной основе, чувственной составляющей – умение почувствовать мастером их содержание на уровне внутреннего мира – *души*.

*Ключевые слова:* лингвокультурологический подход, лингвокогнитивный дескриптор, языковая категоризация, художественная рефлексия, художественный образ, эстетика художественного произведения.

Mishenina T. M., Kachailo K. A. Linguocognitive descriptors of artist's artistic creativity in the novel by P. Zagrebelnyj "Dyvo".

The article dwells upon linguocognitive descriptors regarding to the interpretation of the artist's artistic creativity in the novel by P. Zagrebelnyj's "Dyvo". The author interprets the artistic panorama created by the artist as balance that involves a moving correlation of colours of the spectrum / dual background (religious-thematic and external – the image of the solstice by reincarnating the pictures of the real world with the help of the corresponding sign material – colour, space, and light). The groups of linguistic means of reproduction of the light-to-dark contrast of the artistic manner of the master are distinguished: 1) the contrast of colours, revealing in the text fragment the character of repetitions or alternations of parts of the whole, creating the effect of the rhythm (tonal, colour, linear, spatial, textured expressions in the painting of frescoes); 2) the reproduction of the artistic image on the basis of the law of symmetry: the correct arrangement of parts of the whole centrifugal. The relationship of symmetry – the rhythm is universal, which allows the writer to reproduce through the colours the internal sense of harmony and disharmony; 3) the expressiveness of the artist's painting is achieved through the organization of the target colour vector, which is in equilibrium, combine, and acquire consistency and order. The compositional equilibrium (balance) of artistic images consists of the equilibrium of the main and additional centers – the dominant, the balance between the "spots" (part of the composition) – and the equilibrium of the optical movements of the forms in the right and left parts of the composition.

At the level of sensory codes, the criterion of quantity, incorporated into the composition of murals and mosaics, becomes significant. This allows us to speak about the dimension of a cultural form oriented on the development of ideological knowledge, value orientations and ideals. The artistic path from the point of view of artistic reflection is considered at the level of correlation: painting (craft) – art; painter – artist; artwork / life script; life experience / cultural form (fresco, mosaic). The artist's realization is understood as the achievement of harmony in the reproduced reality, and the work of art is generated from the beginning of the individual units, the sacred interconnection that the artist finds through the hard work and the sense of consistency of the components (harmony: sources and origins / squeal (dissonance) of things / thing of the world). The concept of beauty, harmony has the basis not only of the established canons, but also the ideological and religious basis, the sensory component – the ability to feel the master of their content at the level of the inner world – the soul.

*Key words:* linguocultural approach, linguocognitive descriptor, language categorization, artistic reflection, artistic image, aesthetics of artistic work.

Дослідження лінгвокультурологічного потенціалу художніх творів історичної тематики уможливує не лише долучення до національної культури, що акумулює особливості історичного розвитку, впливає на образ мислення нації, визначає специфіку сприйняття світу, але й виокремлення лінгвокогнітивних маркерів

(А. Вежбицька, В. Красних, Ю. Лотман, Н. Мішатіна, О. Потебня).

Роман П. Загребельного «Диво» репрезентує авторське розуміння співвідношення художньої майстерності митця й релігійного світобачення, що послідовно відтворено як у площині відтворення традиційної релігійної тематики, так і семантично варіативної картини світу, яка має своїм корінням пізнання світу, ретрансльованої в панорамному відтворенні кольоровості й особливостей композиційних вирішень у сюжетах фресок.

Історичне підґрунтя, на тлі якого розгортається сюжет роману, пов'язане з будівництвом сакральної споруди – Софії Київської, особливості ідейного задуму якої полягали в тому, що закладений у 1037 році храм будувався як символ духовної перемоги над язичництвом [4, с. 144]. Відповідно, образи мозаїк і фресок становлять мистецьке утілення культу безсмертної Премудрості, софійного початку буття. Емоційна дія інтер'єру пояснюється *синтезом* архітектури з монументальним і декоративним мистецтвом.

Подамо короткий історичний коментар. На терені Київської Русі панівною стала *візантійська форма організації церкви*, підпорядкована *владі василевса як намісника Бога на землі*. Візантійська культура сприяла не лише подальшому розвою на терені давньоукраїнської держави, але й уможливила розвиток і подальшу реалізацію унікального елективного стилю, який вирізняє мистецький потенціал автохтонних язичницької праукраїнської й християнської мистецько-світоглядних ліній. Яскравим прикладом можуть слугувати мозаїки і фрески Софійського собору, які стали своєрідною школою втілення ідей християнського світорозуміння в образотворчому мистецтві.

Численні дослідження науковців (В. Горський [2], Д. Кривач [4], В. Лихвар [5], В. Овсійчук [4], Д. Погорілий [5], Є. Подольська [5], Ф. Уманцев [6], С. Черепанова [4], М. Чубатий [8]) в історико-філософській і мистецькій галузях засвідчують, що надання автохтонності християнській культурі на терені Київської Русі детерміноване насамперед тогочасною соціокультурною дійсністю.

Система розмалювання хоча й ґрунтується на візантійській, водночас має суттєві особливості (зокрема зумовлені концептуальним баченням естетичного відтворення світобудови): аналогів з-поміж нечисленної спадщини візантійських пам'яток не спостерігається (зауважимо, що мають місце відомості про діяльність грецьких

художників, запрошених до київської школи князем Ярославом Мудрим; ідеться насамперед про створення нових художніх форм й естетичних норм, які врешті стали основою подальшого мистецтва Русі).

Лінгвокультурологічний аналіз художнього мовлення роману П. Загребельного «Диво» з позиції аналізу лінгвокультурних дескрипторів не знайшов послідовного висвітлення в сучасній україністиці. Оскільки в історичному творі йдеться про художню інтерпретацію мистецького шляху майстра, який утілює не лише світоглядно-релігійну думку тогочасної соціокультурної дійсності, але й розкриває з допомогою мовних засобів особистісно-перетворювальну рефлексію стосовно зображуваного, ми звернули увагу також на динаміку авторської позиції стосовно формування митця й реалізації його творчого потенціалу.

Мета публікації – розкрити лінгвокогнітивні дескриптори художньої рефлексії митця в романі П. Загребельного «Диво».

Загальновідомим є те, що відмінності в системі фрескових розмалювань і мозаїчних спектральних вирішень продиктовані структурною складністю храмової споруди, яка перевершувала візантійські зразки, тим самим стверджуючи могутність і розвій культури.

Зображення Панкратора (Вседержителя), уособлення «церкви небесної», символу влади, що панує над усім світом, виконано великими колірними площинами: пронизані золотими штрихами пурпуровий хітон і блакитний гіматій. Його півпостать вирізняється могутністю і первозданною силою. Христа оточує *дев'ять кольорових кіл*, що символізують дев'ять небесних сфер [4, с. 145].

Мозаїчна палітра Софії Київської нараховує 117 відтінків, у складі якої кожен колір має численну кількість тональних нюансів (від 19 до 35); градація кольору має вимір від найтемнішого до найсвітлішого, від холодного до теплого [4, с. 146]. Безумовно, подібне поєднання двох технологічно протилежних малярських засобів не було властивим для Візантії, водночас було характерним для монументального мистецтва Київської Русі.

Архітектурно-художня концепція конституюється на ідеї мудрості (Софії), яка була іманентною характеристикою духовних процесів Київської Русі (осмислення вчень мислителів і філософських трактатів античності). Глибина пізнання корелює із семантичним навантаженням образного ряду й філософською узагальненістю

мозаїчно-фрескових розписів.

П. Загребельний послідовно відтворює позицію того, що особистісні відчуття й переживання майстра (Сивоока) становлять провідний складник оригінального стилю: художнє відтворення фрескових композицій спрямоване насамперед на відтворення сюжету крізь призму суб'єктивності шляхом досягнення світлотного контрасту, побудованого на зміні яскравості або світлотності кольору під впливом як інших спектральних й ахроматичних кольорів, так і світоглядно-релігійного бачення світу.

Спостереження над мовним матеріалом дозволило виокремити такі групи мовних засобів відтворення світлотного контрасту художньої манери майстра:

1. Контраст кольорів, що виявляє в текстовому фрагменті характер повторень або чергувань частин цілого, створюючи ефект *ритму* (тональний, кольоровий, лінійний, просторовий, фактурний вияви у живописі фресок). Почасти ритм надає художній композиції опису прихованих форм із переважанням хроматичних / ахроматичних (чорний / темний; білий / світлий) кольорів залежно від тематичного (релігійного) дискурсу і глибинних нашарувань давніх світоглядних уявлень праукраїнців: а) антиномія категорій добра і зла з позиції релігійного світогляду; теоцентризм як абсолютна перевага добра; б) оксиморонна модель відтворення суперечливих відчуттів внутрішнього світу людини (художнє вирішення понять *доброчинність / гріх* у рамках християнської / язичницької картин світу).

Фрескова композиція *сонцевороту* як уявлення митця про гармонію за авторським задумом репрезентована такими формами:

1.1. Метр із закономірною зміною світлоти тону його елементів (відповідно до ходу сонця). Розуміння досконалості природи, відтворення її руху, динаміки, коловороту як уособлення вічності є естетичним принципом творення митця. П. Загребельний відтворює в художньому мовленні ідею сонцевороту фрескових вирішень як додаткове тло світла ззовні, динамічну величину, зреалізовані дієсловами на позначення руху – *рухатися, обертатися*; іменниками, які активізують у наведеному контексті додатковий семантичний відтінок на позначення сферичності – *сонце, коло, собор (куполи бань православного собору): Сонце було скрізь, воно рухалося в соборі, собор повертався слідом за ним, мозаїки мовби виступали з своїх заглиблень,*

вони стали вільно між стіною і людьми, які дивилися на них знизу, вони рухалися по колу, оберталися слідом за сонцем, і все оберталося разом із ними в урочистій тиші й нелюдській красі (3, с. 598).

1.2. Ритм із закономірною зміною інтервалів і світлоти його елементів (залежно від тематичної значущості зображуваних образів): *Константинопольська Софія теж мала свій образ. Для Сивоока то була зелена просвітленість, мов ранкова морська прозорість. Так, колись уперше попав він до церкви Богородиці в Києві, і назавжди лишався йому вишнево-сизий спогад, і гучання дзвонів, і золоті проморги свічок* (с. 520).

1.3. Ритм, отриманий у результаті зміни розмірів елементів (болісно-нерозмірена *Оранта* / падати з конхи / летіти в загибель / завелика голова / руки-крила): *Жив своїми барвами... Оранті дав сполохані очі Ісси, а ще – всю її постать зробив болісно-нерозміреною, бо саме такою побачив колись Іссу, яка лежала під київським валом мертва. Оранта мовби падала з конхи, мовби зривалася летіти в загибель, як летіла тої проклятої ночі Ісса; це не була самовдоволена непорушна Богоматір з візантійського іконографічного канону. Коли хтось зауважив Сивоокові, що в Оранті завелика голова, він відмовив: «Не дивись на неї знизу, а спробуй поглянути з льоту, піднявшись на один рівень з нею. Побачиши, що летить, падає. І руки в неї – не руки, а крила»* (3, с. 607).

1.4. Ритм, де змінюються розміри і світлотність елементів від більшого темного до меншого світлого / більшого світлого до меншого темного (антиномія добра і зла; насиченість конструктивних / деструктивних емоцій і їх вияву (людська натура / зітхання матері / крик барв / свинцевість сонця як ознака безжальності / жадібний рух; церква / натура): *Пантократор, якому навмисне надав рис Агапіта, з гіркотою в погляді, викликаною староцями й безсиллям, мав у собі щось від сизої свинцевості безжального ромейського сонця над полоненими болгарами, а велетенська постать Оранти уявлялася Сивоокові, мов тихе зітхання матері, якої він так ніколи й не знав; Євхаристія ж була криком барв багряних і синіх, малинових і фіалкових, золотих і зелених; барва й рух, нестримний, жадібний, вічний рух – так людство вічно квапиться кудись, прагне чогось, – а чи й відає добре, чого саме? Хліба? Крові? «Се творить в моє споминання», – заповів Бог. І ось женуть кудись людей, а чи й самі вони біжать, і вже нікому несила їх зупинити, а на долю художника*

*припадає відтворення того невпинного руху – прагнення, що ним так потрапила християнська церква людській натурі* (3, с. 598).

Викладене вище переконливо доводить, що автор роману з допомогою характеристик світлотних елементів прискорення чи призупинення ритму відтворює художні ритмічні кольоративні схеми, використовувані митцем під час побудови композиції, у якій художній ритм є своєрідною формулою руху.

2. Відтворення художнього образу на основі закону симетрії: правильного розташування частин цілого відцентровано. Узаємовідношення *симетрія – ритм* є універсальним, що дає змогу письменнику відтворити через кольори внутрішнє відчуття гармонії і дисгармонії.

Програма розташування мозаїчних сюжетів відповідає візантійській системі: у zenіті центрального куполу – Уседержитель, нижче – чотири архангели; на барабані у простінках між вікнами – апостоли, на парусах – євангелісти. У консі центральної апсиди – Богородиця-Оранта, під нею – «Євхаристія» («Причастя»), нижче – святительський чин з архidiaконами та первосвящениками.

Сюжетно-тематичне вирішення живопису в Софії Київській гармоніює з архітектурно-конструктивною композицією. В апсиді під образом Богоматері-Оранти (Оранта – у ранньому церковному малярстві зображення людської фігури з молитовно розпростертими і піднятими вгору руками, пізніше – тип образу Богоматері [4, с. 147]) двома регістрами розташовані композиції Євхаристії (причастя) і святителів. Вертикаль ретранслює взаємозв'язок з образом Оранти настінні розписи центрального нефа, на південній стіні якого зображено дочки князя Ярослава, на північній – сини князя, напроти центрального олтаря – сам князь Ярослав, який разом із дружиною Іриною дарує модель храму Христові [6, с. 9]. Рух відтворених духовних потоків, спрямованих по вертикалі вгору, а також униз і вздовж стін, обмежено простором храму за принципом побудови духовної структури храму засобами архітектури й живопису [6, с. 9]. У такий спосіб досягається естетичний ефект і створюється художньо витончене релігійно-світоглядне враження цілісної замкненої моделі світобудови. Зауважимо, що подібний принцип визнавався провідним для східнохристиянської церкви.

Дослідження науковців засвідчують [4; 5; 6], що мозаїка найповніше втілювала естетичну піднесеність, перегукуючись із

блиском золота, багатством дорогоцінного каміння, коштовними прикрасами як ознаками найвищої краси. У мозаїці колір також досягав найвищого насичення та світлості, що вважалося основним виразом божества, – Божественного випромінювання, притаманного внутрішній суті предметів і людини (на землі все є світлоносним, оскільки наділене енергією Божества) [4, с. 144]. Художнє відтворення фрескових композицій у романі «Диво» розкриває не лише суголосність світоглядно-релігійних позицій митця, але й детермінованість цими позиціями динаміки тематичного розвитку й авторського спектрального вирішення в зображення провідних образів:

### 2.1. Просторова характеристика:

З одного боку, ідеться про грецьку традицію ритмічного розподілу головних об'єктів сакральної будівлі, яка передбачає визначення світло-тіньових відтінків залежно від руху сонця і сторін світу: *У князя [Ярослава Мудрого] турботи були державні, в Сивоока – людські... Сивоок узявся ще раз перемеряти розташування церкви, щоб вона стояла в точній відповідності до сторін світу. Використано було грецьке мистецтво міряти з допомогою тіні. Напрямок північ – південь визначався найкоротшою тінню, яку сонце кладе опівдні. Тепер треба було покласти до тої тіні простоспадку лінію і вона дасть святу орієнтацію: схід – захід* (3, с. 535).

З іншого боку, просторова характеристика детермінується фресковою композицією, часто панорамною задля сприйняття її з віддаленого простору: *Той (Сивоок) сидів у своєму підхмар'ї ..., русявий велетень, якимось мовби не думаючи, навкидя, втуляв кубики смальти й різнобарвних каменів, не дбав за пригладженість, не вилизував, як Міцило, квапився, ніби гнали його в шию, різнобарвні кубики стирчали з накладки і так і саяк, здавалося, ніякого ладу немає в отих нагромадженнях смальти й камінців* (3, с. 600). Наведений фрагмент репрезентує ряди словосполучень *кубуки смальти / різнобарвні камені / нагромадження смальти і камінців*, які відтворюють просторовий хаос, водночас як першопочаток мистецької роботи з перероблення хаосу відповідно до мистецького задуму.

2.2. Співбуття у світобудові. Собор втілює ідею християнського світогляду: фактично мозаїчне звучання визначає головний емоційний та ідейний тонус храму, виокремлюючи ту частину, де відбувається богослужіння. Фресками розмальовані центральний і бокові нефі, трансепт і хори; розміщення передбачало триразовий окружний рух



глядача навколо підкупольного простору задля оглядання фресок [4, с. 147].

Митець протиставляє засобом живописних вирішень християнські (*пісноокі святі*) й язичницькі (*слов'янський / осінній сонцеворот*) світоглядно-релігійні маркери. Художній образ Сивоока репрезентовано як митця, який надає перевагу багатству природи рідного краю (*пишність золотистих лісів / щедрість ланів*) за примарні багатства інших земель (*пишноти Візантії / царств минулих і неіснуючих*), при цьому ідеться про перевагу духовного складника стосовно розуміння ваги рідної землі (*душевний спочинок*) і, відповідно, про значущість світосприйняття, сформованого під релігійним впливом на теренах, де зростав митець: *Сивоок... мав намір по завершенню розпису своїх веж розмахнутися попід отими пісноокими святыми безмежжям слов'янського сонцеворота. Він змалює з одного боку осінній сонцеворот у пишності золотистих лісів, в щедрості ланів* (3, с. 614); *Осінній сонцеворот. Ввижався він йому пишнішим за всі багатства й пишноти Візантії і легенд про царства минулі й навіть неіснуючі. Йшов до змалювання сонцеворота через терпіння й великий труд над мозаїками, через спочинок душевний під присадистими склепіннями веж, готувався поволі до ще одного свого вичину на рідній землі, яку хотів вославити найвище* (3, с. 615).

2.3. Осмислення субстанції як духовного архітектонічного утворення. У наведених далі рядках подається зіставлення архітектурного вирішення із розумінням природного коловороту (*світляне коло*), яке є суголосним із гармонією будівлі, яка у свою чергу утілює ідею єдності (*круглі бані / медові бортні; прихована гармонійність / безупинність руху / ступінчастість; небо / земля*): *А храм ніби розпростався, виповнював усе світляне коло... Храм ріс і ріс, з досконало виважених нижніх його громад піднімалися високі круглі бані, мовби побільшені медові бортні з прадавніх пуц, бані поступово вивищувалися до середини, ступінчасто, хвилясто сполучалися, щоб потім виштовхнути з-поміж себе баню найвищу, найближчу до неба, найголовнішу, а вже від тої бані всі частини споруди мовби опадали знов ступінчасто йшли донизу, в неоднаковості бань була прихована гармонійність, безупинність руху, кам'янистих мас, церква мовби плавала поміж землею й небом, внизу вона теж розтікалася, розпліскувалася то хвилястим*

*бігом заокруглень – апсид, то довгою кам'яною опасанню, що пов'язувала всі бані в нерозривність, то двома великими баштами, які й зовсім одбігали од церкви, тільки й подаючи їй здалеку тонкі кам'яні руки-переходи* (3, с. 528).

#### 2.4. Трансформація внутрішнього стану; метаморфози:

З одного боку, ідеться про інтерпретацію мистецького твору, у якому спостерігаємо язичницьке світовідчуття, коли метаморфоза становить утілення душі в зображувані об'єкти (*душа зеленого дерева / душа каменю*), а також послідовне відтворення цього процесу в художній панорамі. Зауважимо, що вірування праукраїнців відтворюють сакральні об'єкти як такі, що володіють силою, а тому вони стають у просторовій ієрархії центром (*явище метапсихозу*): *Він відчував у собі дивне могуття; ось, зібравши всі барви моря і неба, він вихлюпне їх на вознесений над островом камінь, і камінь оживе, засяє, в нього вселиться душа, як у зелене дерево, станеться чудо, якого не зміг доконати сам Всевишній в день творіння, – така сила художника. Тож слався, художницьке вміння, з яким ніщо в світі не порівнюється ніколи!* (3, с. 437).

З іншого боку, так звана мистецька метаморфоза, яка полягає в двоплановості творчого процесу (перетворення використовуваного матеріалу для фресок – *смальти* – на вивершений зразок мистецтва). На прикладі наведеного далі уривку виокремлюємо спектральні характеристики загального тла фрески, представленого несумісними кольоровими й тематичними контрастами (*архангели вражали важкістю / барви зливались воєдино / сірий розчин / безладно повтикувані неоднакові скельця й камінці / дикий хаос*). Водночас ахроматичне *сіре* (не характерне для колористики християнської культури) тло перетворюється панорамно на коловорот поблисків залежно від ходу сонця: *Коли (Ярослав) став позад Сивоока і глянув на його роботу, вжахнувся. Знизу було видно Пантократора у великому медальйоні, знизу архангели ... вражали своєю важкістю (про Бога мови не було: він і геть був важкий якийсь, а не з легеньких сяйливих кубиків), знизу були барви, вони зливалися воєдино, хоч і не так, як у Міцила, а тут князь не бачив нічого, окрім сірого розчину, накладеного товстим шаром на стіну, і безладно повтикуваних у той розчин неоднакових скелець і камінців, гранями своїми повернутих врізнібіч, як попало, в дикому хаосі* (3, с. 601).

#### 2.5. Традиційне уявлення про розквіт, розбудову, розвій

асоціативно до періоду року – осені: синтетичний образ (звуківий і хроматичний компоненти) характеризує *простір або певну місцевість*, тобто за локальною віднесеністю: *Сивоок <...> часто вимандрував у пустельність острова, <...> вимірював свій врубаний у камінь монастир і візерунчастий храм над ним, прикрашений мозаїками в двох панівних барвах: зеленій і синій – барви моря й неба, двох стихій, в змаганні з якими жив острів* (3, с. 436).

2.6. Побудова космонімної картини світу засобом кольороритму.

Центр мозаїчних композицій становить головна апсида. Зображення Богородиці – найбільше в мистецтві часів Київської Русі; має суцільне золоте тло, де золото інтерпретується як символ божественного світла й безмежного простору. Загальна тональність «Євхаристії» срібляста, проте зображення одноманітності, оскільки в межах висвітленої гами виступає виняткове багатство колористичних градацій як результат світлотіньових модуляцій. Художня інтерпретація розглядуваних тематичних композицій відтворюється з допомогою спектру *жовтий (золотий): Міцило викладав мозаїку на стіні під хорами – на прославляння засновника храму князя Ярослава. Працював повільно, ретельно, припасовував кубик до кубика з такою старанністю, що готова мозаїчна поверхня злилася в суцільний блиск, той блиск засліплював, несла було розібрати, що там зображено, – тільки сяяння, блиск, щоб знав кожен, хто підіймає очі, перед очима в нього Бог, Богородиця і князь, а все – всуціль світло, яріння, возневість* (3, с. 600). У християнській символіці *пурпуровий, ясно-червоний, оранжевий і жовтий* дістають семантику священності, святості, ієрархічного верховенства – первісно осмислюваних як абсолютна і гранична повнява й ряснота; рельєф тла чергуванням сяючих і тьмяніючих полисків стає іманентною характеристикою живописного твору. У наведеному уривку виокремлюємо такий суголосний спектральний ряд, покликаний співвіднести високість влади Всевишнього і влади князівської: *сяяння / блиск / світло / яріння / возневість*. Простір характеризується як суцільний (пор. *всуціль / скрізь* – по всіх місцях; всюди, повсюди [1, с. 1338]), що сприяє досягненню ефекту вищості і всеохопності влади.

3. Виразність живописного письма митця досягається шляхом організації націлених кольоративних векторів, які перебувають

у рівновазі, поєднуються, набувають послідовності й порядку. Композиційна рівновага (баланс) художніх образів складається з рівноваги головного й додаткового центрів – домінант, рівноваги між «плямами» (частина композиції) – і з рівноваги оптичних рухів форм у правій і лівій частинах композиції:

3.1. Колір як тло розвитку подій (*сонце – відбиття, світло (світлितиметься)*); тривалість і насиченість тону – *увесь день, однаково глибоко*): – *Чом кладеш не так, як Міщило? (князь) / – За сонцем іду. Хоч де буде сонце, знайде собі відбиття, і світлितиметься впродовж усього дня однаково глибоко* (3, с. 601). Письменник оригінальність живописного вирішення головного героя протиставляє за допомогою колористичного складника – *світлотності* – як критерію істинності буття доквілля, яке митець (Сивоок) відчував і відчуває протягом свого життя й мистецького шляху з перевагою життєвості як справжності переживання й відчування коловороту доквілля. Натомість інтерпретується як канонічна мистецька позиція митця Міщила, вибудована тогочасними релігійними стандартами і певною мірою така, що перебувала в дисонансі з живописною інтерпретацією Сивоока, який гармонійно поєднав язичницький (природний) і християнський вимір світу: *А в Міщила – блисне один раз на день. Та й що то за блиск? Без тепла, без глибинності, мов холодна крига* (3, с. 601).

3.2. Набуття стану кольору, сугестія кольорового образу. Подамо коментар про те, що відповідно до історико-культурних традицій розуміння праукраїнцями спектру кольори мали почасти магічне значення, оскільки на межі тисячоліть колір сприймався автономно. Відповідно, буттєвість виявляє будь-який об'єкт, який має іманентним певний колір. При цьому спектральна характеристика може подаватися як вторинна назва, утворена за «носієм», пор. (*спектральні характеристики*) *відтіння зеленого, синього, голубого / лазуровість; барва трав'яниста / сірокамінна; (світлотність) холодна зеленість / м'який дим: ... Він ходив понад берегом моря, підсвідомо визбирував нові й нові відтіння зеленого, синього, голубого, марилася йому барва трав'яниста, хоч жодної травинки не було серед каміння, висвічувала з передвечірніх глибин моря лазуровість, холодна зеленість патини і м'яких мохів виникала на зміну сірокамінній барві, що затоплювала острів, ніби м'який дим* (3, с. 437).

3.3. Архітектоніка світобудови через хроматичні показники. Композиційним вузлом живопису інтер'єру Софії є образ

Вседержителя, до якого Богоматір звертається жестом піднятих до нього рук. У романі «Диво» зображувані об'єкти описуються як носії динамічних, так званих «рухливих» фонів, «сфотографованих» у певний момент свого буття. Саме для таких об'єктів характерні варіанти хромоструктури. Зауважимо, що автор часто описує об'єкт (у нашому дослідженні – *сонце*) у різній часо-просторовій площині, розгортаючи його кольорову характеристику (*сонце – біле, свинцеве / золоте, жовте / зелене / синє*): *Не важило, як називатимуться ті чи інші мозаїки. Пантократор, Оранта, Євхаристія з двічі намальованим Христом і апостолами, які бігли до Бога за його тілом і кров'ю, – так уявляли здоблення собору самі попи. А для Сивоока там було тільки сонце в тисячних розблисках смальти золотой, синьій, зеленої; зелене сонце деревлянських лісів, жовте сонце ранків його дитинства, біле в розпеченості болгарських планин і свинцеве сонце в емволах константинопольської Меси перед тим, як його осліпити, і тихе золото сонця над вечірніми садами, і співучість променів на жіночій волоссі* (3, с. 598).

Роман «Диво» Павла Загребельного відтворює мистецький поступ художника, де естетизація світлотних контрастів корелює з чуттєвим складником – *барви народжувалися / жили / вигравали / мінилися; він починає жити барвами / відчуває (відчувати – мати здатність сприймати щось, реагувати на щось // чуттям угадувати; здогадуватися* [1, с. 184]); підкреслимо, що розвиток естетичного порогу майбутнього митця формується значною мірою зосередженою увагою до відтінків (їх спогляданням), суголосних із відтінками природи, а також розвиток здатності відрізнити спектральні характеристики спостережуваних об'єктів. Чуттєвий складник перебуває в тісному взаємозв'язку з життєвими періодами, почуттєвими враженнями, які в подальшому відіграли важливу роль у становленні художнього героя як митця: [*Полум'я...*] *Червоне, жовте, сизе, а то зненацька шугне звідти чорне і злякано сховається за миготливу червоність, бузкова каламуть розчиняється в ніжній синяві, – барви народжувалися, вигравали, мінилися, барви жили буйним, веселим життям спершу в горні, потім на обличчі... пливли на Сивоока, проходили крізь нього, і він відчував, що починає жити цими барвами, оцими вогняними спалахами* (3, с. 29).

Автор історичного роману послідовно провадить думку про те,

що **майстер / митець** (а) той, хто працює в якому-небудь виді мистецтва; б) людина, обізнана, вправна у якій-небудь справі; майстер [1, с. 668]) формується реалізацією й тісним взаємозв'язком таких складників: *відчуття (переживання) краси – обдаровання – творення (відтворення) – життя: Та хіба ж про це можна розповісти? Тільки відчувати може людина красу, можна тільки пережити, і лиш той, хто її відчував, може творити наново, тільки в тому є справжнє обдаровання* (3, с. 520); *Сивоок... жив тепер тільки великим ділом свого життя, жив у барвах, у їхньому світінні, у їхньому співі* (3, с. 599).

Реалізація митця розуміється як досягнення *гармонії* у відтворюваній дійсності, причому твір мистецтва витворюється із відпочатку окремих одиниць, сакральний взаємозв'язок який віднаходить митець з допомогою важкої праці і відчуття суголосності складників (*гармонія: джерела й початки / склужоченість речей / суголосність речей / річ світу*): *Наставало тепер те найголовніше, задля чого, на думку Сивоокову, принесено всі пожертви й зусилля: розпочиналося таємниче й незбагненне навіть для того, хто стояв коло джерел і початків. З нічого ти твориш ще одну річ для світу, додаєш до нього те, чого світ не знав і ніколи б не спромігся витворити сам у своїй байдужняві й безладді. Ти вносиш високу гармонію в склужоченість речей, ти – творець* (3, с. 600).

Викладені вище рядки дозволяють також подати як співвідносні поняття *творець / митець* на основі актуалізації спільного компонента «той, хто створює майстерно ретранслює засобом мистецького твору духовну цінність» (пор.: **творець** – 1. Той, хто створює матеріальні або духовні цінності // засновник, основоположник чогось [1, с. 1435] / **митець** – той, хто працює в якому-небудь виді мистецтва; людина, обізнана, вправна у якій-небудь справі; майстер [1, с. 668]). Виявляємо також авторську інтерпретацію поняття *творець*, яка полягає в суголосності (*ново-творіння як відкриття*) – **творець** – 2. За релігійними уявленнями – надприродна істота, яка створила світ [1, с. 1435]. З урахуванням викладеного вище можемо подати такі семантичні реалізації в романі «Диво»:

– творіння майстра, за своєю довершеністю й майстерністю людством зіставне з дивом (диво асоціюється насамперед із Творцем); ідеться про створення нової *художньої* реальності, коли світ відносного засвідчує водночас відчуття реальності Абсолютного, тобто рукотворне

виявляється через свого провідника-художника: *Ще й не відкриті, заставлені дерев'яними помостами, мозаїки головної бані горіли таким вогнем, що прості люди, попадаючи в церкву, заплющували очі й німіли від чуда, і ніхто не вірив, що таке можуть створити людські руки, надто ж – руки лиш одного-єдиного чоловіка* (3, с. 607);

– довершеність як віднайдення нових значень у своїй праці, які стали результатом невпинної праці й високої майстерності: *Сивоокові гаразд відоме було відчуття: якщо створене тобою здавалося зроблене кимось іншим – набагато здібнішим за тебе, коли сам дивувався і не вірив, що то твоя праця, – отоді й був справжній успіх* (3, с. 607);

– мистецьким може уважатися твір, який містить виразне ціннісно-оцінювальне спрямування: *У фресках, якими здобив вежі, Сивоок прагнув не просто до свободи творення – намагався підсвідомо передати свої судження про світ і людей, тому вважав усе інше дріб'язком, не вартим уваги, і вельми невдоволений був, коли відривали його від улюбленої роботи* (3, с. 609).

В аналізованому романі порушено питання ролі мистецтва в житті людства загалом, митця – зокрема. Нині усталеним є дефініційне розуміння мистецтва як естетичного освоєння світу в процесі художньої творчості, коли відбувається відображення дійсності в конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів [5, с. 354]. За нашим спостереженням, для головного героя – митця – головним важелем є мистецтво відтворення гармонії природи й утілюваної ідеї мовою спектру, коли ідеться про співвідносні ряди малярство (ремесло) – мистецтво; маляр – митець, побудовані за висхідним принципом відповідно до рівня майстерності, а також когнітивної й ціннісної реалізацій: *Для нього тепер головне полягало не в тому, що мав зображувати, а як. Саме мистецтво важливе, а не постаті, які воно передає. Постаті змінюються, одним подобаються такі, другим – ще якісь, а малярство, якщо воно є, зостається навіки* (3, с. 598).

Виходячи з того, що мистецький твір має складну архітектоніку, інтерпретовану на рівні чуттєвих кодів, вагомим стає критерій калітативності, що дозволяє говорити про вимір культурної форми, зорієнтованої на вироблення світоглядних знань, ціннісних орієнтацій та ідеалів. Відповідно, мистецький твір співвідносний з такими

поняттями, як-от:

– *життєвий сценарій*, позначений глибинними внутрішніми переживаннями (у тому числі реалізація свободи творчості) / *творча напруга*: **Важить не те, хто будував, хто вистраждав цілим життям своїм у великій творчій напрузі цю споруду, важить не талант і не труд, а тільки те, хто стояв над цим, під чиєю рукою все звершилося** (3, с. 537);

– *чуттєвий досвід* / *культурна форма (фреска, мозаїка) як система художньо-відображувальних засобів* (створювана аналогічно до закономірностей трансформації індивідуальної свідомості художника суб'єктивна реальність): **І через багато віків, коли зазвучать для когось оці старі барви, оживе тоді в них, може, і погляд, і серце Сивоокове, мов у променях сонцевороту** (3, с. 607); **І не треба довго стояти перед цими мозаїками, бо нічого вони не скажуть, а тільки вранішня зоря може прошепотіти його ім'я, сховане століттями, або продзвенить воно в золоті променів незгасного сонця над прадавнім Києвом** (3, с. 607).

Роман «Диво» Павла Загребельного інтерпретує художню панораму, створену митцем, як: а) рівновагу, яка передбачає рухливе співвідношення кольорів спектру / подвійне тло (релігійно-тематичне й зовнішнє – зображення *сонцевороту* шляхом перевтілення картин реального світу з допомогою відповідного знакового матеріалу – *кольору, простору, світла*); б) трансформацію форми і змісту згідно з мистецьким задумом і відповідно до критеріїв гармонії, надання зображенню естетичного значення (кодування соціокультурної інформації в зображуваних образах; кореляція чуттєвого складника й поведінкової реляції образу); в) світлотний контраст, створюваний на рівні *ритму*; г) симетрії і рівноваги спектральних і ахроматичних кольорів; ґ) контраст кольорів, який становить композиційний закон, оскільки є основою виразності зображення і має безпосереднє відношення до конструктивної ідеї твору – кодування семіотичних засобів релігійно-світоглядних поглядів митця як носія культури (безпосереднє кольоропозначення, що характеризується багатозначністю, суперечливістю, – розуміння митцем світобудови з позиції моно / політеїзму).

Лінгвокогнітивна інтерпретація дає змогу виокремити співвідносні ряди: а) *малярство (ремесло) – мистецтво; маляр – митець*, побудовані за висхідним принципом відповідно до рівня майстерності, а також когнітивної й ціннісної реалізацій; б) *мистецький твір* /



*життєвий сценарій; життєвий досвід / культурна форма (фреска, мозаїка), складники яких перебувають у зв'язках детермінації.*

#### Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2007. – 1736 с.
2. Горський В. С. Історія української філософії. Курс лекцій / В. С. Горський. – К., 1996. – 378 с.
3. Загребельний П. А. Диво : [роман] / П. А. Загребельний. – Харків : Фоліо, 2001. – 638 с.
4. Кравич Д. П. Українське мистецтво : [навч. посібник] / Д. П. Кравич, В. А. Овсічук, С. О. Черепанова : у 3 ч. / передм. проф. С. Павлюка // Мистецтво Київської Русі. – Ч. 2. – Львів : Світ, 2004. – 268 с. – С. 51–155.
5. Подольська Є. А. Кредитно-модульний курс культурології : [навч. посібник] / А. Є. Подольська, В. Д. Лихвар, Д. Є. Погорілий. – К. : Фірма «Інкос», 2006. – 368 с.
6. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис // Настінні розписи / Ф. С. Уманцев. – К. : Либідь, 2002. – 328 с. – С. 35–46.
7. Философский энциклопедический словарь / С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. – [2-е изд.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
8. Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні / М. Чубатий. – Т.І. – Нью-Йорк, 1965. – С. 93–103.
9. Щербина В. Г. Практична композиція : [навч. посібник] / В. Г. Щербина. – Кривий Ріг, 2009. – 180 с.

*Стаття надійшла до редакції 24.07.2017 р.*

УДК 811.161.2\*276.6:641

**О. А. Остроушко**

### СТРУКТУРНІ ТИПИ НАЗВ СТРАВ У «ПРАКТИЧНІЙ КУХНІ» ОЛЬГИ ФРАНКО

Остроушко О. А. Структурні типи назв страв у «Практичній кухні» Ольги Франко.

У статті проаналізовано більше 1000 найменувань страв із кулінарної книги Ольги Франко «Практична кухня». З'ясовано, що однослівні найменування (близько 14 %) засвідчують типові для української мови способи утворення назв страв та семантичні зміни, що при цьому відбуваються; наведено приклади суфіксальних дериватів, назв, утворених лексико-семантичним способом та шляхом запозичення.

Визначено та описано основні типи складених найменувань страв, більшість із яких становлять двоскладні словосполучення (більше ніж 68 %). Типовими для них є структури з головним іменниковим компонентом та залежним прикметником (дієприкметником) чи іменниково-прийменниковим сполученням. Залежні компоненти у своїй більшості вказують на необхідні інгредієнти страви або способи кулінарної обробки продуктів. Водночас назви не містять надмірної деталізації. Описано способи