

**СИМВОЛИ ЯВИЩ ПРИРОДИ У ТВОРАХ РІЗНИХ ЖАНРІВ**

*У статті розглядається актуальна проблема сучасної лінгвістики – виокремлення символів у художньому тексті, зокрема метеосимволів.*

**Ключові слова:** *художній символ, архетип-символ, індивідуально-авторський образ-символ.*

*The article focuses on the analysis of artistic text from the point of view of cognitive linguistic and theory and practice of the text's translation, the differences between symbols and tropes.*

**Key words:** *symbols, archetypal symbols, individual author's symbols.*

Актуальною постає проблема виокремлення символу в художньому тексті (далі ХТ) у зв'язку з невизначеністю поняття «символу» ні як різновиду знака, як різновиду художнього образу, і як тропа (алегорія та метафора) [1, с. 10]. З метою уточнення поняття «символ» необхідно з'ясувати його природну структуру. Символ має два основні компоненти: 1) ідею – як основу, корінь, стержень символу та 2) форму – як спосіб реалізації ідеї, «тіло». Форма символу має свої особливості: вона виконує знакову функцію заміщення та зображувальну функцію. Специфікою її символічного вираження є діалектика знакового та образного в символі. У вищих своїх виявах символічна форма тяжіє до образу (символічний образ), а в нижчих – до знака (знаки-символи) [1, с.214].

До вищих форм вияву відносять релігійні та філософські символи, та, перш за все, символи мистецтва. Одним із перших, хто досить ґрунтовно дослідив проблему символу, його природи й сутності, був О. Ф. Лосєв [2, с. 64]. Як зазначає вчений, «символ є різновидом знаку і знак є різновидом

символу, будь-який знак може мати безкінечну кількість значень, тобто бути символом» [2, с. 64]. Розрізняють три типи знаків:

1) знак-зображення (icon) – схожість його з об'єктом носить характер безперервний: наприклад, малюнок дерева та дерево;

2) знак-індикатор (index) – подібність між ними неоднозначна, має статичний характер: наприклад, дим – індикатор вогню;

3) знак-символ (symbol) – дискретний характер відношення; «відповідність між класами денотатів та символів має тенденцію до взаємної однозначності» [2, с. 140].

Таким чином, хоча знаковий характер символу очевидний, але все ж таки він відрізняється від знака. Для того, щоб предмет, дія або якість стали символом недостатньо знаковості. Необхідна також наявність глибинних історичних коренів, семантичних коренів, семантичних зв'язків, які б дозволяли включити це явище до широкого національно-культурного контексту [2, с. 141].

Почасти символ намагаються визначити через категорію художнього образу. Необхідно підкреслити, що художні символи – це вершина прояву природи символу. Художній символ – це естетичний ідеал, «який набув найбільш адекватної форми свого вираження» [3, с. 40]. Символ, безумовно, пов'язаний з образом, але «категорія «символ» указує на вихід образу за власні межі, на наявність якогось значення, нерозривно злитого з образом, але не ідентичного йому» [3, с.41]. Ототожнюючи художній символ з образом, необхідно відзначити одну відмінність між ними. Якщо образ відтворює практично всі процеси, явища та події, то символ – найбільш загальна їх закономірність, відношення та зв'язок, особливості соціально-психологічної атмосфери часу [3, с. 41]. Сутність художнього символу, на відміну від його образної основи, полягає в тому, що він виражає найбільш характерні для нього соціально-психологічні моменти. Художній символ – це образ, але для символу характерна більша загальнокультурна, надіндивідуальна заданість [3, с.56].

Знаковість символу визначається сталістю зв'язку в межах певної культури чуттєвого образу з ідеєю, символом якої він виступає. Так, найбільш усталено цей зв'язок представлено в традиційних символах, до яких ми відносимо архетипні та стереотипні символи.

Архетипи, перетворюючись на символи, виступають єднанням людини з усезагальним. Вони є своєрідними образами, що знаходяться на позасвідомій сходинці пізнання й замість чітких понять насичені яскравим емоційним змістом, які не мисляться, а споглядаються.

Менший рівень знаковості відносно архетипів та стереотипи виявляють індивідуально-авторські образи-символи. Вони не зводяться до реалізації певної ідеї, натомість актуалізують широке коло значень.

Під час вичленування символу в художньому тексті необхідно відрізнити символ від його суміжних явищ, зокрема тропу.

Як і будь-який троп, символ базується на перенесенні значення, але у тропі таке перенесення може бути лише індивідуально-авторським. Як тропу, так і символу притаманна асоціативність, але в символі вона поринає в минуле. Троп характеризується наявністю авторських асоціацій, тому вони не завжди зрозумілі читачеві через його недостатній культурний рівень. Тому, «символ може бути тропом, але не всякий троп є символом» [3, с. 12].

Одним із різновидів тропів є алегорія. Як для символу, так і для алегорії необхідна наявність будь-якого явища та його «ідейної образності» [3, с.13]. При цьому відбувається їх взаємне ототожнювання. Проте в алегорії тотожність вигадується, створюється штучно. Предмети, що ототожнюються, часто беруться довільно, в результаті абстрактна та конкретна сторони можуть бути зовсім не пов'язані між собою. Тобто номінативне та предметно-логічне значення поєднуються в алегорії. Один і той же предмет може виражати різні ідеї [3, с.13].

Щодо іншого різновиду тропу – метафори – то між нею та символом також є деякі відмінності: стабільність значення символу, збереження предметного значення символу, тривалість існування. Метафора okazіональна

й утворюється лише в конкретному тексті, а символ походить з давнини, і тому він не такий мінливий [3, с.15].

Слід зазначити, що до цього часу ані у вітчизняній, ані в зарубіжній літературі не існувало визначеної загальноприйнятої методики аналізу символу в ХТ з функціональної та семантичної точок зору. Тому, під час вичленування символу у творах за основу буде взято методику аналізу символу в ХТ, розроблену М. О. Новиковою та І. М. Шамою [3, с.14].

У процесі аналізу символу в ХТ інтерпретатори виокремлюють такі труднощі, як: вичленування, класифікація, інтерпретація символу в конкретному ХТ. Розрізняють декілька методів вичленування символу в ХТ. Найбільш традиційним є дефінітивний метод. Тобто символічними слід уважати ті елементи ХТ, що відповідають критеріям визначення символу. Але цей метод не є достатнім. Необхідно також додатково виявити для кожного конкретного символу його зумовленість [3, с. 14].

На цій стадії постає необхідним застосування тезаурусного методу, з залученням фонологічних та спеціальних словників символів. Особливо важливим є те, що такі словники показують багатовікову детермінованість семантики певного символу, його нетотожність самому собі в різних культурах. На наступній стадії неминуче використовувати описово-етнографічний метод: вивчення етнографічних праць, що описують національно-специфічні особливості осмислення символу. Обов'язковим у ході аналізу постає контекстуальний метод, оскільки при перекладі маємо справу не з символом як словниковою одиницею, а з символом всередині ХТ. Цей метод передбачає аналіз символіки на трьох рівнях: 1) гіпотекстовому; 2) текстовому; 3) гіпертекстовому.

Поряд з методикою вичленування та класифікації виділяють також методику інтерпретації символу. Складність полягає в тому, що можна недооцінити одну з двох рівноправних властивостей символу: його універсальність та його національну, індивідуально-авторську й історичну зумовленість. Для подолання цих труднощів необхідним є поєднання

декількох методів. Цей процес виявляє універсальні та характерні національні складові всередині символічної семантики. Історико-генетичний метод вичленовує порівняно молоді та більш архаїчні семантичні шари символу. Структурно-типологічний метод диференціює периферійні та ядерні компоненти змісту символу.

Таким чином, символ близький до таких структурно-семантичних категорій, як слово, поняття, знак, метафора, текст, що засвідчує необхідність їхнього чіткого розмежування та встановлення онтологічних причин цієї очевидної спорідненості.

Матеріалом для нашого дослідження стали пісні Б.Гребенщикова, оповідання С.Моема «Дош» та оповідання Ч.Дікенса «Різдвяна пісня у прозі». Розглянемо докладно всі ці жанри.

Ідея чистоти пов'язується у Б.Гребенщикова з образом снігу. На відміну від води, значення образу снігу не пов'язано безпосередньо з ідеєю очищення, як впливу на будь-що; можна припустити, що цей образ у Б.Гребенщикова містить у собі ідею початку, чистого аркуша:

*В еще неоткрытой земле, на которой пока лежит снег...* («Мальчик», 1988)

*В городе новые стены, но чистый снег...* («Пока не начался джаз», 1983)

В значенні образу присутня ідея мовчання:

*А снег ложится молча,*

*Снег лежит на темной земле...* («Камни в холодной воде», 1986/88)

Образ снігу в Б.Гребенщикова пов'язаний з ідеєю сліду: на снігу можна залишити слід, так, наприклад, в «Контрдансе» (1980): *Но сегодня был снег, и к тебе не пройдешь,*

*Не оставив следа; а зачем этот след?..*

Той же сніг може замісти сліди:

*Зима мне мила тем, что замерзло стекло,*

*Меня не видно в окно, и снег замел следы* («Железнодорожная вода», 1981)

Не зважаючи на те, що сніг відноситься до числа авторських «чистих» образів, образ снігу асоціюється з вечірнім або нічним пейзажем (у крайньому випадку сніг іде зранку – «С утра шел снег», 1983). Так:

*И вышел туда, где снег и ночь...* («Десять прекрасних дам», 1984)

Або: «*Вечер. И еще более вечер оттого, что падает снег*» («По другую сторону дня», 1976).

Опис внутрішнього простору творів Б.Гребенщикова не вичерпується образами, що мають відношення тільки до неба, або тільки до землі. Образи дощу, вітру, світла і дерев – образи-посередники – саме такі.

Образ вітру – один з найуживаніших у Б.Гребенщикова.

Коли Б.Гребенщиков дає додаткові характеристики вітру, мова йде про північний вітер:

*Этот северный ветер,*

*Мы у него в ладонях...* (“Аделаида”, 1985).

*И северный ветер бьет мне в окно...* (“Горный хрусталь”, 1981/82).

або йдеться про вітер з північного моря:

*Your eyes are colored like wind*

*Wind from the northern sea...* (“The Wind”, 1989);

У тому ж «Горном хрустале» образ вітру пов’язується з поняттям холоду, і отже ми можемо вважати цей образ похідною тієї ж моделі, що присутня в усіх інших «чистих» образах. Крім того, у значенні вітру у Б.Гребенщикова часто присутні ідеї світла й прозорості:

*Ветер любви не знает стона стен.*

*Его прозрачный след*

*Подобен бесконечности небес...* (“Время любви пришло”, 1974),

або: *Я был сияющим ветром...* (“Кад Годдо”, 1985)

Цікаво, що в останньому випадку образом сяючого вітру Б.Гребенщиков зобов’язаний не Талієсіну, поема якого, що називається «Битва деревьев» («Cad Goddeu»), послужила одним з джерел гребенщиківського натхнення, а собі самому. Крім усього іншого, в значенні

вітру у Гребенщикова присутня ідея зміни; це значення присутнє як у ранніх, так і в порівняно пізніших текстах: *Мы уйдем в ту страну, где ветер вернет нам глаза;*

*По другую сторону дня мы уйдем в ту страну, где ветер узнал нас...*

(“Апокриф”, 1974);

*Возможно, это ветер даст нам новое имя...* (“Дикий мед”, 1982);

*Но ветер придет, и нас уже не жаль...* (“Шары из хрустала”, 1986);

*Есть только северный ветер, и он разбудит меня,*

*Если взойдет звезда Аделаида...* (“Аделаида”, 1985)

Як образ-посередник, що поєднує небо і землю, образ вітру виразно представлений у декількох піснях, наприклад:

*На каменных кострах вечер целует траву семи ветров...*

(“Время любви пришло”)

*Но северный ветер – мой друг, он хранит то, что скрыто.*

*Он сделает так, что небо будет свободным от туч*

*Там, где взойдет звезда Аделаида.* (“Аделаида”)

Образ, що відноситься до групи посередників – образ дощу.

Достатньо логічним буде припустити, що образ дощу з групи посередників зв'язаний за змістом з образом води з області землі і володіє відтінками значень, що притаманні власне образу води. Сам образ дощу пов'язаний у Б.Гребенщикова з ідеєю спокою; так, у пісні «С той стороны зеркального стекла» (1975):

*Последний дождь – уже почти не дождь;*

*Смотри, как просто в нем найти покой...*

*Когда пройдет дождь – тот, кто уймет нас...* («Когда пройдет боль»)

На відміну від образу снігу, більш пов'язаного з землею, дощ у Б.Гребенщикова пов'язаний з небом:

*Небес без дождя не бывало еще никогда...* (“Укравший дождь”)

Як відомо, новозавітна традиція пов'язує перли з ідеєю духовного світла; у самого Гребенщикова образу льоду, води, світла асоціюються з

чистотою, як і образ срібла; можна припустити, що для Гребенщикова тримати в долонях будь-що означає володіти властивостями того, що знаходиться у долонях – вогню, води, льоду, срібла.

Образ «дощу» реалізується в оповіді С. Моема «Дощ». Події розгортаються у під час дощу на одному з островів Самоа. Місіонери приїхали сюди розповсюджувати християнство серед місцевих мешканців: дві родини Макфейлів і Девідсонів та Міс Томсон. Якось Містер Девідсон пригадав і не забув поділитися цим спогадом з губернатором, що Міс Томсон працювала в Ганалулу в районі «червоних ліхтарів». Він не зміг змиритися з думкою, що ця жінка буде знаходитися поряд з ними – тими, хто виконує свою високу місію – служіння Господу.

Усі події, що трапилися на острові були дуже стрімкими, несподіваними мов дощ, який коли починає йти, то вже ніщо не може зупинити його. І хвороба на кір місцевих мешканців, і рішення губернатора, і лютість Містера Девідсона – були такі ж несподівані, стрімкі й неминучі як потоки дощу. Навіть коли повсюди була тиша – єдине, що заважало спокою – був дощ. *“The reel was taken off and the house was silent except for the steady pattering of **the rain** on the iron roof”* [8, 12].

Дощ мало-помалу починає дратувати мешканців. Доктор Макфейл, який звикнув до англійського дощу, що м'яко падає на землю, бачить у цьому явищі пагубність сил природи. Начебто не дощ йшов, а природа кидала на місто з наполегливістю та обуренням цілі зливи: *“And Dr Macphail watched **the rain**. It was not like soft English rain that drops gently on the earth; it was unmerciful and somehow terrible; you felt in it the malignancy of the primitive powers of nature. It did not pour, it flowed. It was like a deluge from heaven, and it rattled on the roof of corrugated iron with a steady persistence that was maddening”* [8, 11].

Автор порівнює дощ із живою істотою, яка відчуває ярість:



*“It seemed to have a fury of its own. And sometimes you felt you must creak if it did not stop, and then suddenly you felt powerless, as though your bones had suddenly become soft; and you were miserable and hopeless...”* [8, 11].

Коли ж дощ зупиняє йти хоча б на деякий час і світить сонце – природа навколо схожа на оранжерею, де все квітне і росте від вологості, але так буйно, начебто над нею відбувається насильство: *“When **the rain** stopped and the sun shone, it was like a hot-house, seething, humid, sultry, breathless, and you had a strange feeling that everything was growing with a savage violence”* [8, 13].

Дощ ллє днями та тижнями. Здається, що небеса повинні бути порожніми від злив, які йшли напередодні, але не вгамовується природа і дощ ллє і ллє знову: *“Meanwhile **the rain** fell with a cruel persistence. You felt that the heavens must at last be empty of water, but still it poured down, straight and heavy, with a maddening iteration, on the iron roof”* [8, 20]. Так і Доктор Девідсон наполегливий у своєму бажанні змусити Міс Томсон молитися Господу за свої гріхи. Дещо в його поведінці незрозуміле його дружині та доктору Мак файлу. Розгадка буде пізніше, коли біля океану вранці знайдуть мертве тіло доктора Девідсона з перерізаним горлом, а останні слова Міс Томсон будуть гнівним вирокom усім чоловікам: *“ ‘You men! You filthy, dirty pigs! You are all the same, all of you. Pigs! Pigs!’ ”* [8, 22]. Саме тепер дощ зупинився, Міс Томсон начебто очистилася від гріхів, від насильства, стає знов Седі Томсон – охайною, привабливою, веселою жінкою – вона відродилася.

Автосемантична лексика, що виражає головну ідею оповідання, представлена ключовими словами: ***prey, rain***, які за рахунок дистантного повтору набувають у тексті нових контекстуальних значень. Ключове слово ***rain*** фігурує в оповіданні 23 рази, реалізуючи у своєму контексті різні значення: *ярість, стихія; тяжка хвороба, що викликає смерть; насильство; наполегливість; очищення; відродження.*

Дощ як метеосимвол належить до символів, що встановлюють контакт верхнього іншосвіту зі світом земним і відроджують зло. В оповіданні

контакт головних героїв з дощем відбувається багаторазово. При цьому змінюється:

- 1) його довготривалість: дощ іде дні, потім тижні;
- 2) ступінь його впливу на емоційний стан героїв (а тому й на вхід головних героїв у антисвіт).

Дощ починає впливати на психіку місіонерів: жінки нудьгують, доктора Макфейла дощ дратує, а доктор Девідсон стає таким злим як і дощ. Він, як і дощ, несе насилля, ярість. Йому до вподоби, що йде дощ і він може цілими днями проводити час у кімнаті Міс Томсон. Контакт з іншосвітом взагалі змінює доктора Девідсона: його зовнішність, його очі “блищать від екстазу”: *“When he saw him next morning he was surprised at his appearance. He was paler than ever, tired, but his eyes shone with inhuman fire. It looked as though he were filled with and overwhelming joy”* [8, 18]. Блідість Девідсона – широко відомий індикатор іншосвіту. Підсилює цей зв’язок блиск його очей: у ньому відроджується зло і він робить зло Седі Томсон. Він змушує її читати Біблію, молитися за свої гріхи й у той самий час змушує її до насильстві, до плотського гріха. Контакт з іншосвітом змінює її. Вона пригнічена, неохайна, для неї життя вже не має сенсу, як покірنا тварина Міс Томсон супроводжує Доктора Девідсона. Коли зло зникає – доктор Девідсон пішов із життя – Седі стає знов привабливою, охайною, веселою жінкою, знов чути її грамофон. Та зло вже вселилося і в неї. Вона помстилась усім чоловікам, бо всі вони “брудні свині”, які лише задовольняють свої гріховні бажання.

У Діккенса символи снігу, дощу, вітру й туману лейтмотивом проходять крізь текст і є невід’ємною частиною оповіді. Описом туманного святкового ранку починається “Рождественская песнь в прозе”. Символ туману і споріднений з ним символ снігу і дощу складають основу різдвяного колориту в Діккенса. Туман огортає місто, готує декорації казкової вистави: *“Meanwhile the fog and darkness thickened so, that people ran about with flaring links, proffering their services to go before horses in carriages, and conduct them on their way. The ancient tower of a church, whose gruff old bell was always*

*peeping slyly down at Scrooge out of a gothic window in the wall, became invisible, and struck the hours and quarters in the clouds, with tremulous vibrations after wards, as if its teeth were chattering in its frozen head up there”* [7, p. 9].

Далеко не всі перекладачі усвідомлювали важливість таких стилістичних елементів в розвитку сюжету і загального авторського задуму. В тому випадку, коли перекладач зберігав подібні замальовки в тексті, він, як правило, прагнув “наблизити” те, що відбувається до рідних реалій: *“А туман и потемки все густели, да густели, так что по улицам сверкали уже светочи, предназначенные узводить извоищичьих коней и наставлять их на правые пути. Старая колокольня с нахмуренным колоколом, постоянно наблюдавшим из любопытства в свое готическое окно контору Скруджа, вдруг исчезла из вида и стала трезвонить уже в облаках четверти, получасия и часы”* [7, p. 15].

У “Колоколах” одним із значимих персонажів є вітер. Діккенс описує “звички”, “характер” стихії, протистояння людині: *“For the night-wind has a dismal trick of wandering round and round a building of that sort, and moaning as it goes; and of trying with its unseen hand, the windows and the doors; and seeking out some crevices by which to enter. And when it has got in; as one not finding what it seek, what ever that may be, it wails and howls to issue forth again; and not content with stalking through the isles, and gliding round and round the pillars, and tempting the deep organ, soars up the roof, and strives to rend the rafters: then flings itself despairingly upon the stones below, and passes, muttering, into the vaults”* [7, p. 81-82].

Таким чином, метеосимволи належать до символів контакту, що встановлюють контакт верхнього іншосвіту зі світом земним. Будь-який контакт з іншим світом приводить до відродження зла, зміни зовнішності героїв та їх внутрішнього світу.

Символ «дощу» в оповіданні С.Моема актуалізує нові архетипні символи: *смерть, вода*. Архетип *вода* дає численні архетипні концептуальні

схеми, які в цьому тексті реконструюються читачем індуктивно, шляхом саморефлексії: *вода є стихія*. Ключовими поняттями архетипу *смерть* виступають: *темрява, гниття, страх, руйнування*.

У Б.Гребенщикова символи вітру, дощу, снігу асоціюються з чистотою (як і образ срібла), ідеєю спокою, змін.

У Ч.Дікенса символи снігу, дощу, вітру й туману актуалізують нові архетипні символи: *стихія, насильство, руйнування*.

### Література:

1. Арутюнова Н.Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры. Филологические исследования. – М.: Наука. – 1990. – 383 с.
2. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 181 с.
3. Новикова М.А., Шама И. Символика в художественном тексте: символика пространства. – Запорожье: Вергил, 1996. – 231 с.
4. Потебня А. Слово и мифология. – М.: Правда, 1989. – С. 121 – 132.
5. Юнг К. – Г. Архетипы и символ. – М.: Renaissance, 1991. – 306 с.
6. Гребенщиков Б. Роман, который никогда не будет окончен//Б.Гребенщиков Книга прозы. – М.: Алфавит, 1992. – 140 с.
7. Ch. Dickens. Christmas books. – London, 1868. - 378 p.
8. <http://maugham.classicauthors.net/Rain/>