

Українські народнопоетичні символи у фольклорній та індивідуальних художніх картинах світу¹

Важливим компонентом художньої системи українського фольклору й формованої ним картини світу є народнопоетичні символи. Фольклор як явище, похідне від міфологічного пізнання дійсності й особливостей його відображення в старожитніх текстах, засвідчує тяглість способів образного мислення та форм словесної його репрезентації. Грунтуючись значною мірою на міфологічному сприйнятті дійсності, вербальні символи української народної поезії демонструють не лише типологічну спорідненість із символікою інших народів, насамперед слов'янських, що переконливо показав свого часу О. Потебня, а й суто етнічну позначеність, національну специфіку. За народнопоетичним символом стоїть і певний дискурс, і водночас ментальність у її лінгвокультурному вияві. Специфічними, етнічно маркованими є фольклорні символи головним чином за семантичним обсягом та частотою вживання. Маємо на увазі численні народнопоетичні образи-символи, належні до флори, фауни, уявлень про час і простір, життя і смерть, про всесвіт. Їх можна розглядати як характерні коди, що вводять у світ фольклорних текстів. Навіть більше: сам народнопоетичний символ є своєрідним згорнутим текстом.

У фольклорній картині світу символіка репрезентує ключові ідеї й пов'язані з ними фрагменти цієї картини. Базові для українського фольклору символи (*явір, верба, калина, кінь, зозуля, ластівка, сокіл, зима, весна, хата, море, сонце, місяць, зоря* тощо) стають центрами широких символіко-асоціативних полів, виявляючи при цьому свою сенсову поліфонію й дискурсивну багатовекторність. Саме в такій значущості вони є невичерпним джерелом авторських рецепцій як чинника формування індивідуальних поетичних картин світу.

В ідіостилях видатних майстрів слова народнопоетичні символи збагачуються новим змістом, набувають додаткових художніх якостей і на ранніх етапах нової української літератури помітно зберігають зв'язок зі своїм джерелом і питомим контекстом. Такою переважно можна вважати фольклорну символіку в поезії Т. Шевченка. Скажімо, в поезії «Коло гаю, в чистім полі...» відповідний зв'язок забезпечує низка фольклорних символів, а саме: *гай, тополя, зелений дуб, трута-зілля, могила* та ін. [11: 451–452]; у вірші «Закувала зозуленька» подібну єднальну функцію виконують народнопісенні символічні образи *зозулень-*

¹ У співавторстві з М. Філоном.

ка, зелений гай, квіточки, вода, молодії літа [11: 459]; для поезії «Думка» («Вітре буйний! Вітре буйний!») аналогічними за функцією є прикметні фольклорні образи-символи *буйний вітер, синє море, червона калина, русалка, сонце* [11: 14–16]. У цьому разі той чи той символ належить одночасно як до фольклорної, так і до індивідуальної художньої картини світу.

Історико-еволюційний поступ української літератури, зміна типів художнього мислення приводять до відчутних видозмін у ставленні автора до фольклору. Посилення індивідуально-авторського начала в поезії виявляється в максимальному ступені перетворення фольклорного матеріалу, що, відзначимо, є типологічною ознакою розвитку літератур у XIX–XX сторіччях [див., зокрема, 3: 111–136]. Однак в українській літературі фольклор при навіть найглибших трансформаціях не втрачає своєї канонічності і в світоглядно-ідеологічному, і в образно-стилістичному сенсах. Тому вважаємо за можливе віднести його до тих канонів, про які в літературознавчому плані переконливо говорить Соломія Павличко [4: 627–636]. Про це свідчить, зокрема, практика функціонування фольклорних символів у новітній українській поезії.

Відтак зрозуміло, що літературна традиція передбачає певний ступінь вияву авторської свободи у використанні фольклоризмів — від максимально зближеної з фольклорними образами художньо-літературної рецепції до їх сутнісних трансформацій [1: 34]. Для авторської поезії нашого часу характерним є таке вживання народнопоетичних символів, при якому зберігається тільки фольклорне тло, а символічне значення розвивається в новому напрямку й стає формантом оригінальної художньої системи. Та система з усіма її складниками, у тому числі символами з народної поезії, репрезентує ідеальну модель дійсності у свідомості поета, тобто індивідуальну художню картину світу.

Наші спостереження над функціонуванням народнопоетичних символів в українській поезії останніх десятиліть охоплюють ідіостилі тих поетів, у яких індивідуалізована картина світу не тільки у своєму текстовому, але й підтекстовому вираженні значною мірою закорінена у фольклор. До таких митців належать М. Вінграновський, В. Гераcim'юк, В. Голобородько, І. Малкович, Т. Мельничук, В. Стус. Індивідуальні художні картини світу названих авторів, на нашу думку, чи не найвиразніше демонструють не просто перетин із фольклорною картиною світу, а й органічну взаємодію з нею на рівні концептуальних її складників. Це знаходить своє характерне вираження, з одного боку, в переклику стрижневих образів — формантів авторських ідіостилів, а з другого, у концентрації, ключовій ролі окремих символічних образів у структурно-семантичній організації одного твору.

Властивість ядерного народнопоетичного символу бути згустком різнорідних асоціацій та мотивів зумовлює розгортання індивідуальної художньої картини світу в її парадигматичних зв'язках із фольклорною картиною світу. Так, в аналізованих нижче поезіях спостерігаємо фольклорну зв'язку символів *хата* — *кінь* зі своїми акцентами на першому чи другому її складнику, з переходом до різних за своїм наповненням розгорнутих поетичних образів.

У М. Вінграновського:

Будеш, мати, мене зимувати,
Будеш мати мене коло **хати**...
Ходить полем мій **кінь вороненький**... [5: 154].

У В. Голобородька:

Щоночі мій **кінь** виривається із стайні
і скаче із чужини на батьківщину —
до **білої хати**, де ти живеш [7: 84].

Пов'язаний з образом *хати* фольклорний символ *кінь* у наведених поезіях характеризується високою частотністю (відповідно 6 та 13 уживань) і властивою для кожного автора мотивною спрямованістю. У ліриці М. Вінграновського на стійкий для фольклору мотив провадження матір'ю сина в похід нашаровується вічний для художньої літератури мотив розлуки дітей і батьків. Натомість у вірші В. Голобородька цей образ стає чинником формування мотиву трагічної розлуки закоханих. З погляду особливостей поетичного використання одного й того ж образу коня привертає увагу у М. Вінграновського підкреслено фольклорне означування (*кінь вороненький*, *кінь молоденький*, *коник молоденький*), а у В. Голобородька поряд із народнопоетичними атрибутами (*золота підкова*, *срібна вуздечка*, *шовкова грива*) несподіваним, але питомим для літературної традиції є введення характеризованого образу в парадигму квітки. Показовою є сама назва поезії — «Думка у синіх квітах».

Ще глибшу трансформацію народнопісенного символу *кінь* спостерігаємо в Т. Мельничука, де взагалі відчувається ототожнення єства ліричного героя з концептуальним змістовим наповненням відповідного фольклорного образу:

був я **конем білим**
білим конем був я
серед саду був я
білим конем-снігом
а посеред снігу
білим конем-цвітом

та прийшла зозуля

сизо закувала
й серце моє біле
у землі розтало
крап-крап-крап

а був я **конем білим** [9: 19]

У наведеній поезії, як, до речі, і в цитованих вище, народнопоетичні символи засвідчують тяглість не тільки поетичного словника, а й духовних начал у житті народу. Суто індивідуальна картина світу, базовими складниками якої є фольклоризми, не обмежується власне лінгвальним виявом, а маніфестує глибинні світоглядні начала в етнокультурній їх проекції. Природним видається інтерпретувати стрижневий для вірша Т. Мельничука образ коня як вираження цілісності й вічності духовного буття у світі постійних змін та химерних ілюзій. У цьому смисловому наповненні характеризований образ покладено в основу афористично вираженої В. Герасим'юком поетичної думки — «Нас винесуть з безчестя наші **кони**» [6: 254] — з виразною проекцією базового її фольклорного символу на сучасні проблеми, зокрема в царині духовності.

Фольклорний символ, як було зазначено вище, можна розглядати як своєрідний згорнутий текст. Це стосується не лише субстантивних, а й атрибутивних образів-символів. Нерідко в індивідуальних художніх картинах світу останні далеко відступають від питомої функціональної значущості й лише формально залишаються означеннями. У своїх глибинних творчих можливостях вони стають головними, текстово акцентованими членами атрибутивних сполучень. Наприклад, у вірші В. Голубородька «Пильність» лейтмотивний атрибутивний образ *жовтий* — при своїй незвичній сполучуваності (*жовті ідеї*) — у структурі художнього цілого концентрує в собі цілу низку фольклорних сенсів. Це і розлука, і смерть, і дорога, і загибель, що в авторському контексті розвиваються в напрямку до ідей неправильності, ворожості:

«Він **жовтий**, у нього **жовті ідеї!**» — кричали на весіллі
<...>

«Він **жовтий**, у нього **жовті ідеї**,
хай же він згине у тюрмі»

<...> «На гільйотину його!» — вивезли разом з тюрмою на
плаху [7: 42].

Порівняймо зі Стусовим: «**Ви**жовкни, *світе мій*, / *споловій* мою душу, *ранній*» [10: 38]. Фольклорна символічність колірного означення *жовтий* є в обох авторів вихідною для розгортання індивідуальних смислів, надзвичайно містких, неоднорідних і глибоко асоціативних.

Характерну взаємодію фольклорної та індивідуальної художніх картин світу демонструє вся лірика В. Стуса. Однією з точок їх перетину є стрижневий для народної словесності загалом епітетний словообраз *білий світ*, до якого поет звертається не один раз. Наприклад, у вірші «Не можу я без посмішки Івана»:

Моє ж досє, велике, як майбутнє,
напевне, пропустив котрийсь із трутнів.
Із тих, що **білий світ** мені окрали,
окравши край, окрали спокій мій,
липивши гнів ропавий і кривавий
і право — надриватися в ярмі [10: 85].

Або в поезії «Трени М. Г. Чернишевського»:

Це божевілья пориву, ця рвань
всеперелетів — з пекла і до раю,
це нависання в смерть, оця жага
розтлілого
весь **білий світ** розтлити
і все товкти, товкти зболілу жертву,
щоб вирвати прощення за свої
жахливі окрутенства... [10: 228].

Образ *білого світу*, потенційно безкінечний у своїй смисловій перспективі, всеохопний і цілісний, який у фольклорній картині світу майже втратив оту свою первинно-символічну «білість», у Стусовій поезії «відновлює» деякі важливі значеннєві складники: «... що **білий світ** — він завжди **білий** / і завжди добрий — **білий світ**» [10: 134]. Атрибутивність у семантичній структурі символу стає ознакою широкого простору авторських поезій (*білий біль*, *біле узголів'я*, *біла стужа*, *білий ранок* і т. ін.), в якій уже представлено і фольклорне, й літературне, і світське, й релігійне.

Новітня українська поезія максимально повно використовує історичні вертикальні контексти, що стоять за певними символами, які актуалізуються у своїх первинних семантичних вимірах. Це положення можна проілюструвати поезією І. Малковича «Пракорабель»:

Вантажений **калиною**, сповільна
він рівно опускається до дна;
сто років углибає — божевільна
у тих прозорих **водах** глибина.

Там сховок духу, там — **ясна година**,
комори напі: з тих запасників
зцілюща виринатиме **калина**
на сотнях затаєних **кораблів** [8: 31].

Видається прикметним, що архетипні образи корабля й калини в текстовій структурі твору змінюють свої смислові акценти, увиразнюючи суміщеність амбівалентних понять матеріального і духовного, життя і смерті, тимчасового і вічного.

Варто окремо вказати на промовисті з погляду зв'язку з міфологічно-фольклорним світосприйняттям та народними християнськими уявленнями назви поетичних збірок: «Князь роси» Т. Мельничука (1990), «Діти трепети» В. Герасим'юка (1991), «Калина об Різдві» В. Голобородька (1992), «Із янголом на плечі» І. Малковича (1997), «Спалені камени» А. Мойсієнка (2003) та ін. Назва книжки вибраних поезій, як і заголовок конкретного твору, є виявом авторської інтенційної інтертекстуальності, а в нашому випадку — свідченням фольклорно-легендного підґрунтя створюваного митцем. Основна функція заголовка (і збірки, й окремої поезії) полягає в актуалізації авторського концепту, яким презентується текст у своїй перспективі та прагматичності. Щодо фольклорно маркованих назв поетичних збірок, то їх необхідно розглядати як актуалізатори всіх текстово-дискурсивних категорій, що формують із поєднаних текстів цілісний художній простір важливого фрагмента індивідуальної картини світу, певною мірою співвіднесеної з фольклорною.

Таким чином, народнопоетична символіка і у фольклорі, і в авторській поезії, особливо новітній, є важливим засобом не тільки образного представлення світу, а й ідейно-світоглядної його концептуалізації. Саме тому в ідіостилях сучасних поетів найбільшу продуктивність виявляють ключові етнокультурні символи, які конденсують історично значущі смисли про найважливіші сфери буття українського народу. Не відриваючись від першоджерел, фольклорні символи стають формантами якісно нових, позначених підкресленою суб'єктивністю художніх світів.

Література

1. Аникин В. П. Теория фольклора: Курс лекций. — 3-е изд. — М., 2007. — 431 с.
2. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. — К., 1987. — 245 с.
3. Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990. — 277 с.
4. Павличко С. Теорія літератури — К., 2002. — 679 с.
5. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. — Т. 1: Поезії. — Тернопіль, 2004. — 400 с.
6. Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. — К., 2003. — 392 с.
7. Голобородько В. Калина об Різдві: Вірші. — К., 1992. — 207 с.
8. Малкович І. Із янголом на плечі: Вірші. — К., 1997. — 152 с.
9. Мельничук Т. Князь роси: Вірші. — К., 1990. — 145 с.

10. Стус В. Палімпсест: Вибране. — К., 2003. — 432 с.
11. Шевченко Т. Твори: У 3 т. — Т. 1: Поетичні твори. — К., 1963. — 732 с.