АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г.ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

КОМАРИЦЯ Мар'яна Миколаївна

ЕВОЛЮЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМВОЛІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЛАДІ

Спеціальність 10.01.08 - теорія літератури

Автореферат
дисертації на здобуття вченого ступеня
кандидата філологічних наук

Київ - 1994

ЛННБ України ім.В.Стефаника
00755846 (Z)
АВ 37.564

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у відділі теорії літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України

Науковий керівник – доктор філологічних наук
В.С.БРЮХОВЕЦЬКИЙ

Офіційні опоненти – доктор філологічних наук,
професор **Р.Т.ГРОМ'ЯК**,

– кандидат філологічних наук
Л.В.КОЛОМІЄЦЬ

Провідна установа – Львівський державний університет ім. І.Франка

Захист відбудеться "___"_____1994 р. о ___год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.016.35.01 при Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України (250001, Київ, вул. Грушевського 4, 3-й поверх)

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України

Автореферат розіслано "___"_____1994 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,
кандидат філологічних наук М.М.Сулима

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

Українська балада, сягаючи витоками витоками до міфотворчих джерел, відбила крізь призму символу характерні риси історико-літературного процесу, трансформувала їх опосередковано через народнопоетичну символіку. Теоретичний підхід до фольклорних і літературних явищ дає можливість зіставляти символи однієї семантичної групи в баладах різного часу виникнення з метою відтворити безперервну лінію появи, розвитку та видозміни кожного окремого символу: від міфологічного до власне поетичного в межах фольклорної поетики, від наслідування фольклорного в баладах українських поетів-романтиків XIX століття до формальної, семантичної та функціональної варіативності фольклорного джерела в сучасній літературній баладі.

Українська символічна школа міфологів (М.Костомаров, О.Котляревський, П.Куліш та ін.), трактуючи міф як символ, що змальовує астрономічні й фізичні явища, розглядала міфологію в єдиному комплексі лінгвістичних досліджень. На їхню думку, "символіка й образовість мови в усіх народів були виявом релігійно-мітичних ідей: міти й оповідання в усіх народів є лише незначні варіації й діялекти первісної спільної мови"[1]. Праці О.Потебні були своєрідним науковим перпендикуляром до загальноприйнятих уявлень про міф. Це поняття починає тлумачитись не лише синхронно, а й діахронічно, реконструюючи історичний шлях розвитку людського мислення. "Справа в тому, що абстрактне значення коренів здається нам таким тому, що є наслідком нашого власного абстрагування: воно є перенесенням нашої суб'єктивної думки в об'єкт (тобто міф), необхідне лише доти, доки нами не усвідомлюється суб'єктивність цієї думки"[2]. Перехід міфічного образу в поетичний пов'язаний, на думку вченого, з усвідомленням людиною відмінності між началом пізнаючої думки та дійсністю. Порівняння особливостей міфічного й поетичного мислення введено в контекст зіставлення фольклорної та літературної поетики: "Але як поезія в цілому, фольклор не є "твір (ergon), але діяльність (energeia), не піснею, а nomen actionis, спів"[3]. Тут підкреслено момент творчості як співтворчості автора й виконавця (щодо фольклорних творів), автора й читача (щодо літературної поезії). Творчий характер

[1] Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики.– Прага, 1925.– Т.1: Вправід.– С.45-46.

[2] Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник.– К., 1985.– С.191.

[3] Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження / Пер. з англ. В.С.Брюховецького.- Київ., 1993.– С.46.

сприйняття зумовлює залежність між образом та пізнаваним. Міф як засіб пізнання характеризується з функціонального погляду одиничністю зображеного в ньому об'єкта, а в поезії ця тотожність перетворюється в умовне порівняння, причому образ завжди менший від значення. Таке співвідношення між міфічною та поетичною образними структурами пояснює проблему еволюції фольклорної символіки в літературних баладах. Відносна тотожність народнопоетичних символічних значень перетворюється в розгалужені від одного кореня семантичні лінії, утворені на основі дотичних асоціацій. Взаємозв'язок між поняттями еволюції та трансформації розуміємо як співвідношення напряму та способу: на одній еволюційній лінії символу бачимо різні форми трансформації.

Марксистсько-ленінська філософія звузила тлумачення міфа до переказів про незрозумілі явища природи й суспільного життя. Сучасна філософська думка трактує міф у ширшому плані – як узагальнено-цілісне сприймання дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості. У літературній баладі, зокрема сучасній, міфологізм виконує функцію поетичної умовності, єднаючи таким чином апріорність міфічного пізнання із поетичною образністю.

Питання поетичної символіки вперше у вітчизняній фольклористиці було поставлене М.Костомаровим, який трактував символ як відображення народного характеру, способу мислення та життя, з одного боку, і як практичний вияв релігії давньої людини, з іншого. На противагу історичному та метафізичному розумінню символу постає психологічна концепція О.Потебні: проводиться аналогія між процесами лінгвістичним та поетичним, між виникненням слова як символу та символу власне поетичного. На думку О.Веселовського, ранній щодо походження паралелізм міг переходити з часом як у багаточленний, що веде до руйнування образності, так і в одночленний, що, навпаки, виділяє і розвиває образність. На нашу думку, саме еволюційний погляд на виникнення та розвиток фольклорного символу веде до висновку про можливість одночленного та багаточленного паралелізму, однак одночленність символу не тотожна поняттю однозначності. У сучасній фольклористиці представники функціонального підходу зводять семантику символіки до певної функції: "Різні типи дерев, квітів ... можуть стати в пісні художніми образами і набути щасливого чи сумного символічного значення тільки в

залежності від їх стану й функції в окремому пісенному тексті"[4]. При такому тлумаченні розмивається межа між "символом" та "образом" (на основі звуженості кола символічних значень – щасливого чи сумного). На нашу думку, основна відмінність між образом і символом полягає у стійкості й повторюваності останнього. "Образ" може один раз виступити у функції метафори, і, якщо це набуде стійкого повторення, і при цьому як щось означуюче й означуване, він стане символом і навіть ввійде у сферу дії символічної (або міфічної) системи"[5]. Означення фольклорного й літературного символів, функціонування їх у літературі та відмінність від суміжних форм (алегорії, метафори, знаку й образу) висвітлювалося в окремих фольклористичних та літературознавчих працях вчених XIX і XX століття – М.Костомарова, О.Потебні, О.Веселовського, І.Франка, Р.Веймана, І.Ребошапки, О.Лосева, В.Єрьоміної та ін. Підсумовуючи різні тлумачення символу, виділяємо такі визначальні, на наш погляд, його ознаки: символ – це сталий поетичний образ із характерним колом асоціативних зв'язків та наявністю семантичної домінанти.

Дефініція балади як "ліро-епічного твору фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного"[6], вичерпно характеризує лише фольклорні зразки та балади українських поетів-романтиків. Невідповідність сучасних поетичних форм згаданому трактуванню не означає зникнення з літературного обігу жанру балади. Зважаючи на еволюцію жанру від танцювальної пісні до драматичного епічного твору, вбачаємо можливість продовження й подальшого розвитку еволюційного процесу: зміну зовнішнього, ситуаційного драматизму на внутрішній, психологічний, перетворення ситуативного сюжету в асоціативний. Очевидно, що при видозміні певних зовнішніх ознак повинні залишитись незмінними критерії, за якими і фольклорні, і сучасні літературні зразки можна віднести до цього жанру – це драматизм, міфологічна чи поетична метаморфоза, ситуативний або асоціативний сюжет.

Мета роботи – простежити тенденції та закономірності видозміни фольклорної символіки в літературній баладі та окреслити еволюційну лінію від міфологічних ритуальних і процесуальних джерел символу у

---

[4]Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня.– М.-Л., 1962.– С.206.

[5]Уоллек Р., Уоррен О. Теория литературы.– М., 1978.– С.205-206.

[6]Нудьга Г.А. Українська балада: З теорії та історії жанру.– К., 1970. С.8.

фольклорній поетиці до їх власне поетичних літературних аналогів.

Методологія. Міф – символ – балада – різноплощинні силові точки дослідження, методологічною основою яких є поєднання еволюційно-психологічного й порівняльно-аналітичного методів.

Наукова новизна роботи полягає у:

1. спробі синтезу явищ фольклорної та літературної баладної символіки на еволюційній основі, визначенні в ній християнсько-міфологічного співвідношення між означуючим і означуваним;
2. створенні теоретичної моделі зв'язку фольклор-література на базі символу;
3. намаганні актуалізації психолінгвістичної концепції О.Потебні про заміну міфологічного образу поетичним як передумову еволюції фольклорної символіки.

Джерельна база. У дисертації досліджуються народні балади й обрядові пісні з академічного двотомного видання балад, окремих збірок фольклорних записів, видань серії "Українська народна творчість". Релігійні аспекти символів трактуються на основі паралелей зі Святого Письма. Функціонування фольклорних символів у літературі простежуємо на основі баладних текстів поетів-романтиків XIX століття, поетів XX століття: Б.Лепкого, П.Тичини, Б.І.Антонича, поетів еміграції (Є.Маланюка, О.Лятуринської, О.Стефановича, Ю.Дарагана), поетів-шістдесятників (І.Драча, П.Мовчана, В.Голобородька, І.Калинця), сучасних молодих поетів (І.Малковича, Я.Довгана, В.Олейка, П.Галича та ін.) Використано праці, що не були в літературознавчому обігу на Україні,– Л.Білецького, Ю.Шевельова, Ю.Лавріненка, В.Барки.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані для створення спецкурсів про взаємодію фольклору й літератури, розширення розділів про поезію української еміграції у вузівських підручниках з історії української літератури XX століття. Еволюційний підхід до поняття "символ" може бути матеріалом для глибшого його трактування в працях із фольклористики та термінологічних словниках.

Апробація. Основні положення дисертації стали основою для доповідей на конференції літературознавчої комісії Наукового Товариства ім.Т.Г.Шевченка "Актуальні проблеми сучасної науки в умовах становлення української державності" (березень, 1993 року); на Другому Міжнародному конгресі україністів у секції "Новітня українська поезія" (серпень, 1993 року) та науковій конференції "Українська періодика: історія

та сучасність" (грудень 1993 року), організованій Науково-дослідним центром періодики при Львівській науковій бібліотеці ім.В.Стефаника АН України. По темі дисертації опубліковано 5 статей.

У вступі подано історіографію проблеми "міф-символ-балада", обґрунтовано мету й актуальність дослідження, з'ясовано методологічні засади, теоретичне й практичне значення роботи, аспекти взаємозв'язку фольклору й літератури крізь призму символу.

У першому розділі "Фольклорний символ: від міфологічного та ритуального до поетичного" ми ставимо перед собою завдання знайти першоелементи фольклорного баладного символу. З'ясувавши його джерело, ідемо зворотнім шляхом – простежуємо процес еволюції, особливості трансформаційних форм символу на вищому ступені поетичного переосмислення. Цим зумовлена структура розділу: поділ символів на *міфологічні* – зозуля, сонце, пава, Дунай (вода, роса); *ритуальні* – тройзілля, калина, вінок; *процесуальні* – голуб, ворон, сад-виноград.

Найдавнішу форму міфічного мислення характеризує повна віра в реальність перетворення, збережена в народній баладі у формі метаморфози дочка-зозуля. Віра в реальність перетворення – це міф, зозуля-жінка – це символ, однак у пісні зозуля як символ жіночої туги реалізується через міф – спосіб подолання цієї туги. А.Гулига зазначає: "Всі реалії міфа мають характер не пізнання, а поведінки. У людському вчинку дійсно зливаються ідеальне та реальне"[7]. Процес наукового пізнання, що веде за собою сумнів, руйнує підвалини міфічної віри: це перетворення здійснюється в баладному символі через умовний спосіб ("щоб мені крильця з самого злотка, полетіла б в гостину") або ж мотивується волею Господа. Виникнення внутрішньої суперечності в мотивації вчинку властиве для другого етапу еволюції символу, а на третьому міфологічний символ перетворюється в поетичний і стає, за словами Р.Веймана, "образною урочистістю, що переживається, але не сприймається на віру"[8]. Момент метаморфози нівелюється, трансформуючи міфологічну умовність в метафоричну образність ("Під стріхов зозулечка ночує, на свого соколика банує, що ої гніздечко розметав, що ої дітоньки розігнав").

Символ сонця становить у фольклорі сплав двох генетичних основ: міфологічної та християнської. В обрядовому пісенному циклі символічна трансформація сонця набула таких форм: антропоморфізація на основі

[7]Гулыга А.В. Принципы остетики.– М., 1987.– С.206.

[8]Вейман Р. История литературы и мифология.– М., 1975.– С.278.

віри в божественність; ототожнення членів сім'ї (у колядках) чи молодих (у весільних піснях) із небесними світилами (батько-сонце, мати-зоря; батько-місяць, мати-сонце, діти-зірочки; молодий-місяць, молода-сонце; молодий-сонце); метонімічний вияв через кольористику (золотий). Перша форма трансформується у фольклорних зразках, зокрема казках, у мотив пошуку домівки сонця, яке зображається при цьому людиноподібною істотою, іноді сином матері, яка доглядає дім. Заміна язичницьких уявлень християнським світоглядом призвела до втрати антропоморфічного божественного начала ("Бог помагай, світле сонейко"), перетворивши водночас паралель сонце-хліб на Христос-хліб ("Я хліб живий, що з неба зійшов"). У народній баладі, на відміну від обрядової поезії, символ сонця повністю втрачає своє антропоморфічне начало й перетворюється в засіб психологічного паралелізму: розвиває елементи множинної трансформації ("їдно сонце сходить, а друге заходить"), видозмінюється кольористично – чорне сонце ("буде поховано"), червоне сонце ("буде порубано"). Протиставлення чи взаємозаміщення сонця та місяця ("Світить сонце уполудне") творить нову символічну паралель "сонце-серце" як форму власне поетичного переосмислення.

Безпосередній зв'язок міфологічної метаморфози з водою образно втілено в символі Дунаю (води, роси). У баладах, де фукціонує цей символ, первісний ритуальний сюжет замінено побутовим, що зумовлено втратою колективної пам'яті про жертвоприношення: "Внаслідок переосмислення вони [сюжети] сприймаються не як відбитки ритуальної дійсності, а як життєві трагічні випадки"[9]. Водночас внаслідок зняття "психологічного табу" з ритуального дійства розвивається мотив порятунку – поетична трансформація психологічного стресу. У баладному сюжеті про гасіння водою з решета палаючої сосни бачимо залишки давнього обряду перевірки дівочої цноти, розшифрування якого знаходимо в О.Потебні: "Вода – правда. Звідси гадання: якщо вода втримається в решеті і т.п., то це станеться, то це правда". Близькими до купальського обряду пускання вінків є баладні сюжети про квітку чи кров вбитого козака на Дунай – поетична інтерпретація інформативного зв'язку з родиною. Міфологічна паралель весілля-бріг, весілля-міст, зумовлена уявленням про Дунай як межу двох світів, втілюється у баладних (обрядового походження) сюжетах про неодійсненний шлюб через смерть молодої під

[9]Гримич М.В. Слідами архаїчного ритуалу в пісенних сюжетах про перевтілення утоплениць // Нар. Творчість та етнографія. - 1990. - N 5.- С.42.

час переїзду мостом. Символічна форма роси функціонує з двома значеннями: "Роса – благодать, називається Божа роса... Падіння роси на волосся дівчини – символ втрати дівочості"[10]. Символіка зарошеної коси (очей, вінка) виступає своєрідною антитезою до процесуального символу кидання зарученою дівчиною волосся на Дунай – жертви для духів предків – з метою отримати благословення.

Трансформація ритуалу в обряд спричинилась до появи обрядової символіки, значення якої визначалось первісно місцем у структурі обрядового акту. Ритуал, вростаючи окремими гранями в обрядовість, зумовив ланцюговість процесу переходу від міфічного до поетичного мислення: в останньому використовуються реалії першого, хоч їм і надається нове трактування. На цій підставі фольклорист М.Гримич обгрунтовує версію про зв'язок місцевостей колишніх жертвоприношень із символом тройзілля, зауважуючи водночас про зв'язок назви символу з числом "три". Однак тройзілля у народних баладах може бути і трьома різними рослинами (часто з розшифруванням), і однією. У словнику Б.Грінченка зазначено, що "тройчисте зілля" (Lotus corniculatus) використовувалось від "водобоязні", тобто як засіб проти випадкового втоплення, що свідчить про трансформацію в символі ритуальних уявлень[11].

Якщо тройзілля виникло на межі переходу ритуалу в обряд, то калина – це найтиповіший власне обрядовий символ. О.Потебня пов'язував його виникнення з символікою вогню на основі спорідненості понять калина – "калить, раскалять"[12]. Первісно калина означала дівочість, що підкреслює властивий багатьом баладам мотив ламання. На основі міфологічної аналогії, що існувала між весіллям і смертю (теж пов'язана з ритуальними жертвами), сформувалось друге, поховальне значення символу. Похідна символічна форма – калиновий міст – базується на міфологічному уявленні про веселку як міст, по якому ідуть на небо молоді роки.

Символ пави виводимо із обрядового сюжету про дівчину, що в'є вінок з павиного пір'я, а коли вітер зносить його на Дунай, просить трьох рибалок допомогти. За це обіцяє їм в нагороду: одному – золотий перстень, другому – пав'яний вінець, третьому – себе саму. Втрачену

[10]Костомаров Н.И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества // Беседа. – 1872.– Кн.4.– С.61.

[11]Словарь української мови / Упорядк. Б.Грінченка.– К., 1909.– Т.4.– С.286.

[12]Потебня А.А. Слово и миф.– М., 1989.– С.311-312.

експозицію знаходимо в колядці, записаній на Підляшші: на морі рибалки зловили золотий перстень, крізь який тече вода, під водою росте трава, по траві ходять пави, що їх пасе дівчина, звиваючи вінок. З точки зору логіки обряду три рибалки – це молодий з дружбами (сватами). З точки зору міфологічної логіки висловлюємо припущення, що панна, яка пасе пави під водою, – це слов'янська богиня шлюбу (Лада), бо перстень, як стверджує Б.Рибаков, був визначальною її ознакою[13]. Пави – це перевтілені дівчата-утопленниці (морени), які виконують роль посередниць між зарученою дівчиною та богинею шлюбу. У бойківській баладі знаходимо: "Усі соколи порозсилала, павонькам знати дала. Ой на павоньку золоте пір'я, а на павоньці – коси". Цей же символ функціонує в баладній поетиці зі значенням трагічного провісництва, що могло розвинутись на основі міфологічної паралелі смерть-весілля. Таке значення зафіксоване Н.Кобринською у статті "Символізм в народній пісні": ("Ой летіла пава, серед села впала, Кого ж вона вбила – вдовиного сина...")[14].

Обрядовість і побут тісно переплітаються в народній баладі, породжуючи на пізнішому етапі її розвитку функціональну символіку, до якої належить в першу чергу ворон – "незмінно похмурий символ... Його крик – це плач, нагадування про смерть"[15]. Специфіка виникнення функціональної символіки зумовлює сконцентрованість її семантичного поля: ворон – це зловісний образ, вісник смерті. О.Потебня пов'язував значення цього символу із його забарвленням на основі спорідненості понять морок-смерть.

Аналогічний за походженням і протилежний за значенням символ голуба (голубка, пара голубів) символізує в народній баладі нерозлучність кохання, або ж виступає як епітет, пестливе називання. Тому ми б не погодились з думкою М.Костомарова, що голуб – це символ любові в різних її проявах, а обмежили б його семантику виключно любов'ю чуттєвою, пристрастю.

Функціональність символіки проявилась у фольклорній баладі не лише на процесуальному, а й на філософсько-психологічному рівні. Так, символ саду-винограду властивий і баладним, і обрядовим сюжетам. М.Костомаров не вважав його символом, а сучасний російський фольклорист Л.Виноградова пов'язує його значення з циклом обрядових пісень про

[13]Рыбаков Б. Язычество древних славян.– М., 1981.– С.408.
[14]Кобринська Н. Вибрані твори.– К., 1980.– С.370.
[15]Шевчук В. Мисляче дерево: Роман-есе про давній Київ.– К., 1989.– С.93.

впрощування окремих рослин (маку, жита і т.д.) Слов'янська основа "градь" означає одночасно город, сад і перегорода, стіна, що конкретизується в контексті баладної поетики в символ моральної межі між дівчиною та парубком, покриткою та її родиною, дівчиною-дітовбивцею та її совістю ("напевно, дівчино, сина родила, В вишневім садочку та й схоронила"). Символ саду зі значенням твердині, фортеці функціонує у весняному обрядовому циклі та весільних піснях як поетичне переосмислення давнього обряду викупу, який первісно мав форму битви: "А в садочку дві квіточки. Не наступай, Литва, буде меж нами битва..."

Балада зберегла міфо-ритуальний код, поетично обшліфувавши його, і перенесла в літературну баладу, де народнопоетична символіка вступає в нову, вищу фазу еволюційного процесу.

У другому розділі - "Інтерпретація фольклорного символу в українській літературній баладі" - досліджується насичення фольклорної семантики дотичними асоціативними ланками, розщеплення традиційного символу на супутні символічні форми. Ми не ставимо за мету визначити хронологічні етапи еволюції фольклорного символу в межах літературної баладної поетики, а зосереджуємо увагу на напрямах та тенденції переосмислення народного символічного джерела в релігійному, філософському, національному, морально-психологічному аспектах. Коло аналізованих символів тотожне для обох розділів роботи: це дає можливість створити неперервну лінію еволюційного процесу.

Період панування в українській літературі XIX століття романтизму вважаємо моментом проникнення фольклорного символу в поетику літературної балади на рівні народно-пісенного сюжету. Згодом фольклорний символ виокремлюється і як самостійна семантична одиниця функціонує не лише в переспівах і наслідуваннях, а й в оригінальних літературних творах баладного жанру. На початку XX ст. зростає інтерес до народнопоетичної символіки, що зумовлено, на нашу думку, драматизацією політичного життя української суспільності. Концентрований у символі баладний трагізм зумовив, з одного боку, метаморфозність і фантастичність як поетичну реалізацію стресового стану, а з іншого - виразну тенденцію до переосмислення символічних міфологічних еземетів, розширення їх семантики новими, похідними лініями.

Так, міфологічний символ зозуля-знедолена жінка конкретизується у зозулю-вдову: у поетиці І.Драча він здобуває нову зовнішню оболонку - Вдовиння. Водночас існує тенденція до злиття чи взаємозаміщення

зозулі та ворона (П.Мовчан), зозулі й голуба (Л.Боровиковський) на спільній основі віснищтва. У процесі еволюції руйнується родова ознака – жіноча константа – символу (ліричний герой-зозуля) в межах переосмислення народного обрядового сюжету про дочку-зозулю: "І я тут крилом війну, Присяду край тиші – скраю – І знову повчуся ходити, пустившись маминих рук" (І.Драч). Бачимо водночас елементи просторової трансформації: заміну сюжетного розвитку інтровертивною замкнутістю символу, перенесення його з довколишнього (саду, дерева) у внутрішнє – душу ліричного героя ("Тільки голос подасть здаленіла зозуля З глибини забуття, з осереддя думок" – П.Мовчан); створення процесуальної алегорії каменя-зозулі, що падає з "вертикального неба стіни" розібраної хати (В.Голобородько). У народнопоетичному контексті камінь у Дунаї означав незмінність супроти плину течії, а камінь як християнський символ має творче, будівниче начало ("Приступіть до нього, каменя живого, людьми відкинутого, а Богом вибраного, дорогого. А й самі віддайтеся, мов живе каміння, щоб з нього збудувати духовний дім"). "Камінна вертикаль" Голобородька синтезує обидва значення, а метонімічна форма крил на кам'яній стіні підкреслює одухотвореність національного мистецтва та культурних традицій.

Символ сонця в літературній баладі розвиває властиву вже фольклорній поетиці контамінацію міфологічного й християнського начал. Так, у П.Тичини міфологічний мотив ("Я – сонцеприхильник, я– вогнепоклонник") поєднується з переосмисленням центрального релігійного символу Христа-сонця ("Навік я взнав, що Ти не Гнів,– Лиш Сонячні Кларнети"). У поетиці Тичини символ сонця переростає в мистецько-естетичну концепцію "сонячного кларнетизму" – "світлоритму" (термін Ю.Лавріненка). Прийом "доведення від супротивного" характерний не лише для програмового вірша поета, а й для його творчості в цілому, набуваючи форм образного протиставлення (сонце – маленька дівчинка червона шапочка і місяць – злий вовк); настроєвого контрасту ("Гляне сонце, як дитя, А в селі – голод! Ходять матері як тіні..."); кольористичного контрасту ("Але ж два чорних гроба. Один світлий").

На противагу тичининському "космічному оркестру", де сонце виконує партію кларнета, у баладах Б.І.Антонича бачимо "заземленість сонця", тенденцію до взаємодії з ліричним героєм (сонце на плечах, сонце в кишені, сонце, яке продають на ярмарку). Розшифрування зв'язку світило-ліричний герой знаходимо у баладі "Хай у всьому прославиться

Бог": пурпурове сонце в синій скрині неба покладено поетові на плечі як хрест – через алегорію означено дар духовного служіння: "...двигати його я мушу, мушу конче... Ти поклав мені на плечі – сонце". Водночас для Антонича, як і для Тичини, характерна контрастність зображення: протиставляються два сонця - небесне й морське ("Це друге сонце з дна – двійник того з-під хмар"), сонце й місяць ("Драконе Місяцю, загинь! Ось білий бог ісходить – сонце"), день і ніч ("Ти не ніч, Ти не темінь для нас... Ти пісня сонця і ясного дня...")

Нерозривний зв'язок сонця із духовністю, з образом Христа зумовив його відсутність в українській поезії радянського періоду, де цей символ перетворився в пейзажний чи метафоричний елемент поетичного тексту. Політична "відлига" 60-х років веде до "відлиги" літературної, відродження поезії на основі власне поетичних законів моделювання та творення дійсності. Саме цим пояснюємо насиченість символічними образами балад Івана Драча, Павла Мовчана, Василя Голобородька, Ігоря Калинця. Їх творчість знаменує відродження поетичної традиції української балади з її драматизмом, психологізмом, тенденцією до філософських узагальнень через символ. Так, перша збірка І.Драча була названа "Соняшник", а перший її твір – "Балада про соняшник". На противагу алегоричності зображеного у ній сонця ("Поезіє – сонце моє оранжеве!..") багатовимірність цього символу в баладі "Протуберанці серця" єднає Драчеві "вічні партитури" із "космічним оркестром" П.Тичини. Відмінність цих сонячних символічних планів полягає у заміні "пленеру" на модерну технократичну образність, яка опосередковує зв'язок сонце-серце: "Так б'ють з сердець протуберанці – Повстанці сонця..." Специфічність поетового сонця полягає у його хронометричній диференційованості, що дає підстави трактувати семантику цього символу як комплекс мор...ьно-світоглядних ідеалів, своєрідну шкалу цінностей, що не тотожна для різних поколінь: "Вони дуже старі. Їхнє сонце не з нашої ери". Ціннісна семантика паралелює з кількісною, втіленою через прийом множинності. У баладах Б.І.Антонича ідея множинності застосована до символу місяця ("несу в долоні обважнілій кіш, повний спілих місяців", а в І.Драча – до символу сонця: "Я продаю сонця оранжеві, тугі, З тривожними музичними очима". Антонич теж "продає сонце" у своїх баладах, однак коли у Драча воно – літературна творчість, то в Антонича – творчість народна. Похідний символічний образ – сонячний вітер – це своєрідна антитеза до "вороного вітру" П.Тичини, він

пов'язаний у баладній поетиці І.Драча переважно зі сферою інтимних переживань: "Де твій сонячний вітер, тугий, соковитий? Я, вмитий твоєю дитинністю, розум свій придушив". Аналогічна символічна форма в баладах В.Олейка переходить із сфери інтимної в духовно-інтелектуальну й містить у семантиці момент оновлення, просвічення, словами Драча "провітрення": "Відчини вікна й стіни! Хай сонячний вітер ввірветься" (В.Олейко).

На противагу експресивній процесуальності сонячного символізму І.Драча балади П.Мовчана засвідчують психологічний аспект. Значення поетового сонця пов'язане з християнською ідеєю світла, просвіченості душі, набуваючи абстрактних символічних форм ("Тільки свідомість - вісь планетарна - променем світить з кожного ока") та метафоричного переосмислення євангельського сюжету про народження Христа ("У лоні моєму окрушина світла росте"). Часовий аспект символу в П.Мовчана відрізняється від Драчевого градацією від вужчого, щоденного до ширшого, життєвого планів. Образ сонячних мечів, які набувають в П.Тичини відтінку політичного ("промінням схід ранить..., мов мечами"), у сучасній баладі трансформується в золоті годинникові стрілки, висмикнувши які, можна зробити в душі ополонку. У ширшому контексті ідея часового вираження сонця втілена в алегоричній формі тижня, що становить мету й підсумок людського шляху: "десь ген позаду - понеділок, а ген - день світлих воскресінь".

Похідну символічну форму "сонце у вікні" трактуємо як поетичне переосмислення лінгвістичної етимології слова вікно (від око). Однак, коли "хатні очі" із "Баладоньки-Загадоньки" І.Драча характеризують родинне, патріархальне ("Несе в пригорщах блакитних Сонце в хату"), то в поета 90-х те ж вікно урбаністично узагальнене і є безліччю очей рідного міста ("І у лініях лиць - золотих на глибокому склі - я впізнаю обличчя далекого княжича Лева" - В.Олейко). Ідея відбиття породжує прийом протиставлення різних типів світла, що набувають окремого семантичного окреслення: природного сонячного та електронного, ілюзорного; денного й нічного; надземного й підземного, містичного.

Символ Дунаю в процесі еволюції проходить різні трансформаційні форми, але в основі їх - заміна водного плину часовим. Міфологічна віра в реальність метаморфози людини в воді, зміну тілесної іпостасі розвивається в баладах В.Голобородька в ідею духовної метаморфози: "В криницях збираються люди. Хто бере з неї воду - лишається в ній".

Ідея дзеркального відображення у воді людського обличчя трансформується в ідею черпання та обміну духовними цінностями. Водночас паралель побудована на асоціації з картиною розмови Ісуса з самарянкою біля криниці: "Вода бо, що дам йому я, стане в ньому джерелом такої води, яка струмує в життя вічне". Бачимо в межах літературної балади семантичну градацію символу: вода-поезія – "кожен день до мене навідуються кораблі, тоді я нанизую їх на вербову гілку і несу до океану" (І.Малкович); вода-пошук: "Дай, доле, нам високої води,– щоб не кортіло тихий брід шукати" (І.Римарук); вода-кохання – дівчина іде по воду й два обличчя зливаються в криничному плесі в одне "з чотирма очима, з чотирма бровами, і з одними на двох устами" (В.Голобородько). Міфологічний мотив перевізництва переосмислюється як проблема національного берега в баладах О.Лятуринської ("Щось котнула річка й окрім черевичка"), заплати людині за земні страждання у творах І.Драча ("А хто їм на перевіз сплатить за чорні ночі?").

Поряд із семантичною відбувається функціональна трансформація символу: вода як ліричний герой протестує проти своєї споконвічної функції очищення, змінюючи пасивне начало символу в активне –"пошо до мене люди йдуть прати свої бруди?.." (Б.Лепкий); перетворення доконаної взаємодії ліричного героя і води (зумовленої ритуалом) у тривалу – "Лице моє на воду тихо впало і потекло, похитуючись, вдаль" (І.Малкович).

Просторова трансформація (тобто формальна видозміна) передбачає у сучасній баладній поетиці лінію горизонталі (поділ між берегом і течією), лінію вертикалі (поділ між плесом і дном) та коло – крапля, роса, сльоза.

Ритуальні символи, що вже в межах фольклорної поетики еволюціонували в обрядові, переосмислюються переважно в семантичному ключі. У Т.Шевченка знаходимо літературну інтерпретацію народного сюжету про тройзілля (балада "У тієї Катерини"), однак власне символічного розвитку тройзілля в літературній баладі не набуває.

Символ калини в баладах поетів-романтиків переростає в ідею минущої молодості, яка пізніше трансформується у вічну молодість поетичного слова – "мої пісні – над рікою часу калиновий міст" (Б.І.Антонич). "Калинове посередництво" між двома світами первісно означало протиставлення землі й неба, світу живих і світу мертвих ("Білий човник із кедрини, Весельце з калини – Такий човник, мій голубе, Аж на той світ

лине" – Б.Лепкий), а в сучасній баладі розвиває нові, власне поетичні форми. Це протиставлення світу сільського та урбанізованого в "Калині" І.Драча – "Бо ж ноги мої в модних черевиках Свій босий слід не можуть віднайти"; рідної землі й чужини в баладі "Калина на тому світі" І.Драча: "І я прокинувся на тому світі – на тому боці океану"; світу матеріальних та духовних цінностей – "Пиши мені, калино, будь здорова, Ніколи не продам тебе на дрова" (І.Драч). Символічне зображення "калинового" й "національного", окреслене в баладах Б.І.Антонича лише дотично, еволюціонує в сучасній баладній поезії у стале значення калини-України. Фольклорна семантика символу калина-дівчина в П.Тичини переосмислюється під впливом політичних подій та світоглядних ідеалів, зумовлених революцією 1917 року. Образ Богородиці (Ave Maria. Калино моя!) ставить цей символ у контекст морально-філософського протиставлення старого, патріархального і нового, модерного ("На бедрах, як струнах, лежить рука. Здрастуй, дівчино, чия ж ти така? Скажу – не скажу я: усіх, твоя...") Драматизм баладного сюжету розкривається через дисонанс "нового імені" (жона відважна, діва гріховна) та внутрішнього ідеалу (Ave Maria). Цікаво, що "калинова символіка" І.Калинця містить водночас елемент літературознавчої оцінки аналогічного символу іншого поета – "клювала калину метафора Голобородька". Похідна символічна форма – калинопис – побудована на метафоричній основі "калинової крові", "Філіграні крові", що означає духовне начало поетичної творчості ("мов ягода, росте червоне слово" – Б.І.Антонич).

Народнопоетичне значення вінка – звивання власної щасливої подружньої долі – еволюціонує на основі семантичної трансформації. Міфологічна паралель смерть- весілля контамінується з релігійним символом тернового вінка, перетворюючи трагічну домінанту смерті в безсмертя терновості земного терпіння. Сюжетне розкриття побутового страждання, властиве фольклорним баладним зразкам, заступає літературно інтерпретована релігійно-філософська домінанта ("Скарга терну" й "Терен співає" Б.І.Антонича). В О.Лятуринської звивання подружньої долі трансформується в долю поетичну: "Чому дні соняшні не стали? Лише заглянули в вікно..." Символ вінка актуалізує метафоричний елемент спадковості, поєднуючи його з невмирущістю національного духа (від "вінка хвилин" до "вінка поколінь").

Процесуальний символ голуба розчиняється в метонімічній формі крила – поетичній видозміні фольклорних символів птахів – зозулі, па-

ви, голуба, ворона. Крило охоплює в сучасній баладі широке семантичне поле, означаючи творчість, зокрема поетичну, злет від родинного до загальнолюдського, еротику чуттєвих поривів, метафорику зображення природних стихій. Як два протилежні полюси стоять трагічні символи Чорнокрилатого Дива ("Не пави кликнули, не мови, – То в темряві лісів, У пущах-нетрях, "вверху древа", Чорнокрилатий Див" – О.Стефанович), чорних крил Діви Обиди ("... а обіч страшно йшла Обида і дотикалася крильми" – О.Лятуринська) та символу, утвореного на основі християнської паралелі Святий Дух-голуб ("Прийди до мене, Голубе Святий, ясними крилами заграй понад моїм столом ... " – Б.І.Антонич). Згадана полярність набуває в літературній баладній поетиці образного й кольористичного протиставлення голуба й ворона або ж їх контамінацію ("Голуб чорний мій клекоче, Як орел-хижак ... " – Ю.Дараган).

Символ ворона, теж процесуального походження, у фольклорі має дуже конкретне значення, тотожне з природною функцією провісництва смерті. У літературній баладі він розщеплюється на два основні зображальні плани: зовнішній, процесуальний та внутрішній, психологічний. Незалежно від екстра- чи інтравертивності вираження в обох формах бачимо виразно окреслену тенденцію до метафізичної емблематичності боротьби добра і зла. Втрачаючи семантичну тотожність, символ ворона трансформується:

семантично: від зовнішнього, ситуаційного провісництва до внутрішнього, психологічного ("чорні птахи звили гнізда в моїх очах" – В.Голобородько);

кольористично: від чорного до контрасту білого і чорного ("От і йде, Шепочучи "засни", Білий день Чорної весни" – І.Маланюк); зіставлення чорного й сірого ("Чорний ворон замислився. Сизий ворон задумався" – П.Тичина) та тріади біло-чорно-червоного ("Вороне чорний, ти з якого краю линеш? ... Кров! кров! кров!" – Б.Лепкий);

звукописно: "кар" перетворюється у близькі за звучанням граматичні форми того ж семантичного ряду ("Ворон кряче: "Гроб! гроб! гроб!" – М.Костомаров);

функціонально: функція провісництва переноситься на суміжні образи або на ліричного героя.

Фольклорне значення саду – фізичної чи моральної межі – переходить у літературній баладі в символ межі духовної, в інтимність процесу поетичної творчості ("Обгородити треба конче, покласти мур з каміння

й сну. Росте в мойому саді сонце ... " – Б.І.Антонич).

У висновках викладено результати дослідження проблеми еволюції фольклорної символіки в українській баладі.

Теоретичний підхід до проблеми фольклорної символіки в українській баладі виявляє динаміку відображення міфо-ритуальних уявлень та дій у баладному символі, вплив фольклорного семантичного коду на розвиток поетики літературної балади. Трактування символу як нерозчленованої єдності зовнішньої форми (словесної оболонки), внутрішньої форми (мотивації первісного значення) та змісту (семантичного поля символу) дозволяє зрозуміти механіку еволюційного процесу – багатогранність форм трансформації.

Дослідження явищ фольклорної та літературної поетики з точки зору еволюції баладного символу дає можливість перейти від історико-типологічного погляду на літературний процес до зосередження на його психологічно-естетичній домінанті: виявити, як у міру часового віддалення від власне міфологічного символу зростає його роль у поетичному контексті сучасної балади, єднаючи в одне ціле нашу первісну і новітню поезію.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Трансформація міфологічного символу в фольклорній та літературній баладі // Другий міжнародний конгрес україністів: Доповіді і повідомлення: Літературознавство. – Львів, 1993. – С.242-246.

2. "Там, у полі, чорний ворон кранче ... ": Трансформація символу ворона у літературній баладі // Дзвін. – 1993. – N 7-9.– С.161-164.

3. Поетичне переосмислення християнських ідей в українській поезії 30-х років (на сторінках журналу "Дзвони")//Українська періодика: Історія і сучасність: Тези науково-теоретичної конференції 9-10 грудня 1993 року. – Львів, 1993. – С.184-189.

4. Фольклорний символ балади: міф і ритуал // Українське літературознавство: Респ. міжвід. наук. зб. – Вип. 57. – Львів, 1993. – С.116-124.

5. Символ Христа-сонця як філософське узагальнення духовного поступу людства // Збірник праць НДЦ періодики. – Вип.І. – Львів, 1994 (друкується).

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

Зам. N 102. Підписано до друку 18 травня 1994 р.
Формат 60x84 1/16. Ум. друк. арк. 1,0. Тираж 100 пр.

Ротапринт Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника
НАН України. Львів, вул. Лермонтова, 15.

455067

Ав 31.504