



ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ



УДК 801.81:398(=161.2):159.954-05

Творчий акт індивіда у фольклорі

Олена ІВАНОВСЬКА

Доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри фольклористики Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
01601, м. Київ, вул. Володимирська, 64
e-mail: honch@ukr.net

У статті йдеться про духовно-творчий акт або художню дію, що є однією з одиниць аналізу суб'єктності фольклору. Цей акт становить особливий тип активності, який тісно пов'язаний із переживаннями, уявою та фантазією і відображає психічний ярус індивіда, що перебуває під впливом соціуму. Це дає привід говорити про визначальну роль суб'єктності індивіда у творенні фольклорного образу. Складовими побудови творчого задуму є перехідні форми чуттєвого та раціонального, свідомого й несвідомого: встановлення загальної ідейної спрямованості образу і кінець імпровізації свідчать про виникнення продуманого цілеспрямованого підбору необхідних рис образу. Тому в основу суб'єктності індивіда у творчій діяльності покладено процес творення образів. До основних психологічних характеристик побудови образу, на думку автора, належить трансформація в ньому особистісного смислу. Смісл є постійним елементом внутрішньої структури образу, образ є носієм смислу.

Ключові слова: індивідуальна творчість, творчий акт, художній образ, фольклор, метафоризація, смисл, трансформація.

Значущою одиницею аналізу суб'єктності (креативної потуги) фольклору є особистісний духовно-творчий акт, що називається художньою дією. Це особливий тип активності, тісно пов'язаний із переживаннями, уявою, фантазією, що становить певний психічний ярус індивіда, на якому, однак, позначаються впливи соціуму. У такому розумінні можна говорити про визначальну роль суб'єктності індивіда у творенні фольклорного образу. При цьому в поле уваги потрапляють такі поняття: індивідуальна творчість, творчий акт, художній образ, фольклорний образ, метафоризація у фольклорі.

П. Богатирьов зазначав, що в більшості досліджень слов'янського фольклору зауважується про те, що між усною творчістю і літературою принципово відмінності немає, бо в їхній основі – продукти індивідуальної творчості. Ця теза породжена впливом наївного реалізму, нібито якщо колективна творчість не представлена наочно, вона є сумою індивідуальних продуктів творців-ініціаторів [2: 337]. У цьому ж річищі В. Міллер вважав колективну творчість мас великою фікцією, бо людський досвід ніколи не спостерігав такої творчості. Таким чином, прибічники індивідуального характеру фольклору схильні вважати авторство фольклорних творів анонімним, але не колективним. Відсутність імені автора пояснюється давністю пісні або обряду, а не колективним характером творчого акту. Проте не слід забувати, що «людський індивідуум як жива єдність зібраний із суто універсальних складових, він цілком і вповні колективний і тому не перебуває в жодній протилежності до колективного» [26: 201].

Творчий акт індивіда у фольклорі наближується до «виробництва на замовлення» колективу, соціальної групи, етносу. І хоча розуміння фольклору як ін-

дивідуальної творчості, як реалізації суб'єктності індивіда справедливе лише тією мірою, якою фольклорний факт задовольняє колективний запит суб'єкта-групи та суб'єкта-етносу, все ж таки побудова фольклорної картини світу реалізується як «точка зору» індивіда на світ. Цей перехід від індивідуального до колективного може бути пояснено як психологічно, так і функціонально.

Однією з найбільш популярних є чотириохстадійна теорія творчого мислення Г. Уолеса: підготовка, визрівання, натхнення та перевірка істинності. Проте в потці мислення ці стадії перекривають одна одну. І навіть у дослідженні однієї й тієї ж проблеми індивід несвідомо віддається одному аспектові творчості (наприклад, підготовки), перебуваючи водночас на іншій стадії (наприклад, перевірки істинності). Щоправда, коли аналіз наукової творчості ще припускає таку стадійність, то художня і фольклорна творчість навряд чи можуть бути проаналізовані на відокремлених один від одного етапах. І. Ейндховен та В. Вінаке стверджували, що неможливо знайти достатньо аргументів щодо присутності всіх чотирьох стадій у творчому акті, він у психологічному аспекті навряд чи становить серію дискретних станів індивіда, але механізм творення образу, безперечно, має елементи, складові яких підлягають аналізу та навіть лабораторному дослідженню. Наприклад, експериментальні дослідження процесу становлення образу творчої уяви підводять Е. Ігнат'єва до висновку про такі елементи творчого акту індивіда, як загальне спрямування образу (абстрактний задум), імпровізація та конкретний задум.

Складовими побудови творчого задуму є перехідні форми чуттєвого та раціонального, свідомого та несвідомого: встановлення загальної ідейної спрямованості образу і кінець імпровізації свідчать про виникнення продуктивного цілеспрямованого підбору необхідних рис образу. Отже, в основу суб'єктності індивіда у творчій діяльності покладено процес творення образів. «Образ – це відображення предмета, і відображається в образі предмет так, як він постає в реальних життєвих відносинах, в які вступає з ним суб'єкт» [18: 230]. Найбільш систематизованою на сьогодні, на нашу думку, є класифікація образів із точки зору виконуваних ними функцій О. Гостева та В. Рубахіна [4]. До *репродуктивних* образів належать ті, що здійснюють адаптаційну та компенсаторну функції: вихід у світ мрій, де пасивна уява відображає підсвідомі бажання та прагнення, свого роду образи зі сновидінь. У них починається шлях до вироблення загальних понять про речі та явища, які відділилися від одиничних явищ і речей, шлях до поняття дороги взагалі (а не однієї з багатьох доріг), коня взагалі (а не одного з багатьох). У них узагальнені поняття живуть, за висловлюванням Г. Гачева, як особливі істоти – демони, духи, генії [3: 189]. Водночас *образи уяви* забезпечують творення нових образів на основі переробки, трансформації та перекомбінування елементів, переосмислення пам'яті та досвіду і насичення їх новим змістом. Це *образи-узагальнення*, *образи-символи*. В «Історичних коренях чарівної казки» В. Пропп намагався дослідити джерела появи комплексного образу хатки на курячих ніжках. У своїй цілісності це образ уяви, бо хатка стоїть на галявині темного лісу, символізуючи межу світів, оскільки ліс треба розуміти як хтонічний світ. Герой, що знає заклинальну формулу, може знайти вхід до хатки, обертаючи її з півночі на південь або з боку світу померлих до світу соціального. Так відбувається нова комбінація та надання нового змісту несвідомим репродуктивним зооморфним образам, що пов'язані з родовим тотемом (звідси, ймовірно, у хатки – курячі ноги). На нашу думку, поява образів уяви є вторинним етапом переробки та наповнення новим змістом первинних (навіть несвідомих) образів – «фотографій» репродуктивного характеру. Ще одним підтвердженням нашої гіпотези є образ Баби Яги Костяної Ноги, яка зустрічає героя в дерев'яній хаті. Репродуктивною основою є асоціація з труною та мерцем у ній: «Яга нагадує собою труп, труп у тісній труні» [17: 52]. На символічному рівні уявного образу – Баба Яга постає як богиня смерті, мешканка потойбіччя. У казці «Стрілець і сокіл» у записках

П. Іванова читаємо: «Стоїть хатка на курячих ножках, дверями в воду. Він (син стрільця – І. О.) ударив в вугол ногой, хатка повернулася до нього дверима; вошов в цю хатку: стоїть Баба Яга, костяная нога, глиняна морда» [15: 316].

До основних психологічних характеристик побудови образу належить трансформація в ньому особистісного смислу. Іншими словами, первинно образи *матері, дороги, коня, землі* є субстратом особистісного смислу індивіда як форми суб'єктивного відображення світу. Смисл є постійним елементом внутрішньої структури образу, образ є носієм смислу. Тому твердження О. Киченка про те, що образи-порівняння і образи-паралелізми постають у фольклорних творах лише як компоненти формально-конструктивні, тоді як образи-символи – компоненти змістові [10: 85], є, на наш погляд, хибним. Воно зумовлене обмеженим тлумаченням розуміння змісту, внутрішньої форми (образу) та зовнішньої форми О. Потєбні: «...Взагалі в художньому творі є ті ж стихії, що і в слові: зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образowi або поняттю, що постало з нього; внутрішня форма (образ), яка вказує на цей зміст, відповідає уявленню (що теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих перцепцій або на поняття), і, нарешті, зовнішня форма, у якій об'єктивується художній образ» [16: 28–29]. Ми переконані, що асмислового образу не існує взагалі, оскільки образ – це втілення особистісного смислу, який надає людина об'єктам дійсності.

Д. Леонтьєв називає два психологічні механізми реалізації такого особистісного смислу – емоційну індикацію й образну трансформацію [13: 168]. Перший полягає у специфічному емоційному маркуванні значущих образів сприйняття та уявлення. Безпосередня оцінка значущості образів відображається в тому, із якими емоціями пов'язаний перебіг творчого акту: чи представлений образ забарвлено позитивними емоціями чи негативними, із печалю чи з радістю, із відразою чи захопленням. Часто показником емоційних атрибутів фольклорного образу слугують художні деталі поляризованого характеру. За О. Деєм, «саме поляризовані художні деталі здатні створити найповніше почуття часових і просторових рубежів, викликати повноту враження від предмета чи ситуації за їх певними полярно зіставленими ознаками чи якостями, розкрити всю глибину почуття чи бажання пісенного героя» [6: 247]. В українських народних баладах образ річки, що символізує ініціальну межу, часто представлено через полярні характеристики динаміки її плинності. Суб'єктно-індивідуальне начало виявляється в емоційній упередженості: образ річки не буває емоційно нейтральним, як не може бути емоційно нейтральним будь-який ініціальний акт. Протилежні характеристики образу річки зустрічаємо у баладі «Ой піду ж бо я, ой піду ж бо я»: «А Дунай стоїть тихо, // Ой рада б я сі утопитойки, // Та буде душі лихо» [1: 80]. Лірична героїня хоче сховати гріх від людей, перейти зі світу живих у світ мертвих, а тихий Дунай символізує позитивні емоції спокою. На противагу їм негативні емоції пов'язуються зі світом живих, де соціальний осуд представлено через метафоричний образ бурхливого неспокоїного моря: «море – дуже грає». У баладі «Тихо, тихо Дунай воду несе» річка пов'язана із привабливими емоціями кохання, навіть якщо воно супроводжується переступом суспільної моралі: дівчина тужить за вдовиним сином, який «звів з ума та й не хоче брати» [1: 98]. Образ тихої річки втілює бажання заспокоїти сумління, вгамувати душевні порухи, спинити людський осуд, уникнути переживань. Натомість бурхлива річка – образ чуттєвої експресії, посилення переживань, прискорення перебігу важливих для героя подій. У баладі «У полі могила з вітром говорила» ліричний герой застерігає: «Не покидай, козаченьку, рідненького батька». Покутою за це буде наростання емоційної напруги аж до самознищення: «Бо як батька покинеш – сам марно загинеш, // Річенькою бистренькою у Дунай заплинеш, // Бодай тая річка риби не плодила: // Вона ж мого товариша навіки втопила; // Бодай тая річка куширом заросла: // Вона ж мого товариша за Дунай

занесла» [1: 202–203]. Емоційне забарвлення суб'єктивного відображення ситуації самотності й бажання з'єднатися з кимось рідним, близьким, милим серцю передається через образ бурхливої річки у ліричній пісні «Сестра і брат»: «Братіку мій рідненький, // Через луки темніє, високіє ясним соколоньком перелини, // Через рекі бистрие, глибокіє, белим лебедиком перепливи» [24: 326].

Іншим прикладом полярної емоційної індикації фольклорного символу можуть бути образи коня в чарівних казках. У казці «Чоловік Болтарський, багатир бусурманський» коня зображено з іронією, співчуттям, презирством: «Іде якийсь мужичок на такій коняці, що тільки шкура тіліпаєця та кося гнеця» [25: 189]. У казці «Хлібороб»: «Той кінь був такий, що на війні як почне скакати межі неприязелем, так усього й перетопче; а його ніяка ні куля, ні шабля не бере...» [25: 184].

У легенді в записках П. Куліша «Странствованіє по тому Свету» образ баби Дубинихи, що начебто повернулася зі світу мертвих, оповідач змальовує з почуттями страху та огиди: «Привели таки бабу, стару престарезну, аж страшно дивиця». У той самий час мати, що поховала двох дочок, так звертається до баби Дубинихи: «Бабусю, голубонько, скажи ж мені, що там діється з померлими душами?» [11: 304]. Отже, оповідач, який фіксує факт зустрічі баби та невітійної матері, виявляє суб'єктивний страх перед представницею потойбіччя, використовуючи емоційно забарвлену лексему «престарезна». В уста матері померлих дітей він вкладає епітет-прикладку «голубонька», що виступає індикатором позитивних емоцій, пов'язаних зі сподіванням матері на певну інформацію про долю душ померлих дітей.

Образ котика в українських коліскових містить позитивний емоційний потенціал: «А-а, а-а, коточок, // Сірий, білий, волохатий, // Да не ходи коло хаги, // Да не збуди дитяти»; «А ти, коток сіренький, // В тебе хвостик біленький, // А лапка чорненька, // В нас Галя маленька»; «Нехай коту усе лихо, // Ти, Іване, спи тихо» [7: 231–233].

Емоція у цих прикладах має характер багатозначний, бо для її трансляції підключаються різні органи чуття. Щоб створити відчуття приємного, використовується одночасно і колір (кіт сіренький, біленький, чорний), і дотик (м'який, волохатий), і слух (ходить тихенько). Таким чином, суб'єктивність наповнює особистісним смислом образ через гаму позитивного емоційного наснаження, бо на kota покладають обов'язки захисту та відведення лиха від дитини.

А от у повір'ї з зібрання Б. Грінченка: «Як убіжить собака в церкву, то нічого, а як кішка, то треба церкву знову святити – так по книгах написано...» [25: 2] – кішка створює негативні емоційні відчуття через її приналежність до демонічних сил, а отже, із породженням страху, невідомого, потойбічного. У казковому епосі знаходимо цьому підтвердження у тексті «Три брати й царівна» зі збірника Б. Грінченка: «Побули вони (три брати) в хаті (лісовій хатинці), коли се прилітають три голубки, вдарились об землю і стали дівичками; а кішка злізла з печі і зробилась старою бабою...» [25: 253].

З цього можна зробити висновок: індивідуальна суб'єктивність у фольклорі має дихотомічне емоційне навантаження лише на перший погляд (щось погане – щось хороше, щось привабливе – щось потворне). Насправді ж фольклорний образ має характер амбівалентний щодо його емоційного наповнення: те, що містить позитивний потенціал в одному випадку, є негативним в іншому.

Другим різновидом особистісного смислу є механізм образної трансформації. Під образною трансформацією розуміємо структурування образів цілісної ситуації, в якій одні об'єкти постають головними, інші – другорядними. Причиною таких трансформацій є особистісний смисл, що характеризує елементи ситуації у зв'язку із життям суб'єкта. П. Богатирьов, аналізуючи обрядовість, прийшов до висновку: «Один і той самий обряд набуває різних інтерпретацій у різних осіб, що

належать до одного колективу. Більше того, людина може здійснювати один і той самий обряд, а різниця в інтерпретації буде залежати від деталі, на яку вона в конкретний момент звертає увагу» [2: 179]. І далі дослідник визнає, «що в більшості випадків неможливо виявити первинне пояснення обряду, оскільки перераховані принципи його тлумачення часто старші за сам обряд» [2: 180]. І незважаючи на це, будь-які трансформації образу породжені стійкими особливостями творення індивідом цілісної картини світу. Тому варіації інтерпретування перебувають у межах пояснень, прийнятих суб'єктом-групою та суб'єктом-етносом. Індивід у творчому акті може надавати більшого значення тій чи іншій деталі, та цілісна образна ситуація перебуває в параметрах, заданих колективною свідомістю.

В основу аналізу трансформації образу можуть бути, за А. Еткіндом, покладені особистісно-сміслові трансформації, серед яких виділяють такі трансформації та характеристики: просторових вимірів; часових параметрів дійсності; причинно-наслідкових відношень; ймовірності дійсності; непевності інформації.

Індивідуально-сміслові трансформації просторових змін можна простежити на прикладі перебільшення чи применшення значущості образу в фольклорній ситуації. У процесі творення образу таке перетворення здійснюється за рахунок конкретних художніх засобів: гіперболізації та використання мейозису.

Гіпербола може бути і тропом (на рівні словосполучки), і стилістичною фігурою (на рівні речення), і художнім засобом (на рівні твору), що полягає в означувальному перебільшенні означуваного з метою його увиразнення. Протилежний до гіперболи троп – мейозис, що полягає в означувальному применшенні означуваного у схожих із гіперолою функціях та виявах [21: 262]. Наприклад, у думному епосі для увиразнення образу героя-визволителя активно використовується гіпербола, щоб надати винятковості, непересічності самому героєві або його вчинку. Так, у «Думі про козака Голоту» функція гіперболи полягає в утвердженні надприродної сили козака-характерника та констатації сприяння метафізичних сил у його боротьбі з завойовниками: «На присядках став, // Без міри порошу підсипає, // Татарину гостинця в груди посилає. // Ой ще козак не примірівся, // А татарин ік лихий матері з коня покотився!»

У чарівній казці «Дід і баба на небі» посіяна під підлогою горошина виростає аж до неба, перетинаючи просторові межі «підлога – стеля – небо». Таким чином, казковий образ горошини можемо ототожнити з космогонічним образом світового дерева [15: 99–101]. Функціонально такий образ презентує одвічну мрію людини опанувати невідоме і використовується як відображення уявлень людини про шляхи реалізації цієї мрії.

Опозицію «далеко – близько» як один із варіантів просторового виміру часто гіперболізовано, щоб передати у фольклорному тексті надзвичайні властивості й можливості героя. Так, в історичній легенді «Волос і Довбуш» Довбушеві воїни «були такі міцні люди, що, як крикне котрий тут, у нас, на Товтрах, то туди, в Карпати чути» [12: 263].

Велетенських розмірів своїм персонажам суб'єктність індивіда надає з метою ідеалізації минулого, того, що було колись, а також у разі неможливості пояснення, досягнення інтелектом певних явищ дійсності. У легенді «Три покоління людські» йдеться: «З початку світа то були такі великі люди, що підпирали головами попід чорні хмари і переступали гори й долини» [12: 159]. Очевидно, треба думати, що таким людям були під силу світобудівні процеси.

Перебільшення просторових вимірів часто спрямоване на ствердження неможливості подолати «великого ворога» звичайними фізичними зусиллями. Тоді логіку фольклорного тексту організовано таким чином, щоб використання не фізичної сили, а мудрості, хитрощів чи підступу все-таки призвело до тріумфальної розв'язки. У героїко-історичній легенді «Бунякове замчище» велета наділено над-

людськими фізичними характеристиками (очевидно, що магія кількості перейшла в гіперболу як прийом): «Мало того, що він страшенно великий, ще у його печінки й легке та були на версі, отак от стреміли за плечима...» [12: 179]. Велета-людоїда Буняка поборолі завдяки мудрості та винахідливості жінки, яка, рятуючи сина від людоджера, готує Буняці піріжки, замішані на власному молоці. Скуштувавши пироги, Буняка стає названим братом своєї жертви і милує хлопця. Хлопець відплатив велетові смертю.

Функцією гіперболи можна вважати реалізацію сподівань на те, що чим більшим буде розмір бажаного, тим більшою буде частка отриманого, того, що збулося. Іншими словами, якщо побажати море любові або великих грошей, то й частка реалізації такого побажання буде значною. Саме для цього, на нашу думку, суб'єктність індивіда трансформує обсяги предметів у колядках: «У тебе воли, як стодоли, // У тебе корови, як обороти, // У тебе вівці гори покрили».

У казковому епосі активно використовується прийом мейозису також із метою увиразнення неординарності події, місця, образу. Казкова Рукавичка вміщує у себе багатьох звірів; внутрішній простір рукавички настільки ущільнений, що може вмістити велику кількість тварин. Такий мейозис – яскраве свідчення трансформації просторових меж задля підкреслення вибіркового ставлення до героїв: тільки вибрані можуть здійснити чарівне входження до ущільненого простору. Таке ж спостерігаємо і в казці «Пташка з написом на чолі», де хлопчик легко пролазить у праве вухо та вилазить із лівого вуха коня [23: 288]. Подібні метаморфози репрезентовано у казках про Коцю Безсмертного, який здатен пролізти у вушко голки. Отже, Рукавичка, як і кінське вухо чи вушко голки, або Яйце-Райце, або Чарівна скринька символізують стиснений, применшений простір задля акцентуації на виняткових можливостях героїв і привернення уваги до сакрального змісту входження до цього простору.

Оцінювання суб'єктом часових параметрів у вербальних жанрах фольклору відбувається залежно від сюжетних і смислових ресурсів: час збігає швидко або повільно плине, взагалі зупиняється, очікування когось або чогось тривале чи коротке, об'єкт затримується чи поспішає залежно від особистісно-смислової потреби творчого акту. Так, у казці «Змієва дочка» знаходимо: «Щоб ти мені оцю ріку за ніч загатив і виорав, і пшениці насіяв; щоб пшениця виросла і поспіла, щоб ти її вижав, помолотив, перевіяв, помолов, і щоб уранці мені булку приніс із неї» [25: 167]. Суб'єктивна недооцінка швидкості плину часу в цьому уривку закономірна, бо перебуває в межах стереотипної для фольклору сюжетної потреби ускладнити завдання героєві: «Казкове минуле позачасове, тому воно, як увесь казковий світ, абсолютно відірване від теперішнього, тобто максимально ірреальне» [20: 51-52]. Умовність казкового часу є незаперечним фактом. Історик А. Кагаме підкреслював: «Час ніколи не був просто часом: це завжди час чогось. Коли відсутня така конкретизація, то час невизначений, неусвідомлений... Тому в мисленні є первинним не сам час як категорія, а подія, яка індивідуалізована часом і яка, у свою чергу, позбавляє час невизначеності» [27: 177-178]. У казці «Чурило, Іван Царевич та Єлена Прекрасна» лоша чарівної кобили виростає за три дні: «На третій день воно прибігло таке здорове, більше, ніж у Змія кінь, і лучче» [25: 163]. Часовий ресурс тут оцінено як максимально продуктивний, оскільки лоша покликане допомогти героєві подолати Змія та врятувати Єлену. Ущільнення часової матерії задля руху сюжетної колізії спостерігаємо у казці із записів П. Іванова: брат змайстрував вовка «...з палочок і поставив на лежанці. От вони (сестра і брат - І. О.) сіли спідати, а той вовчик все росте і росте, поки вони поснідали, помолитися Богу – уже сидить вовк на лежанці та й каже: «Діти, діти! Я вас поїм» [15: 236]. Подібний процес ущільнення демонструє казка «Рак»: «Баба взяла Рака, поклала в колыску та й почала колыхати. І почав Рак рости не по годинах, а по хвилинах. До вечора з Рака ви-

ріс парубок... Тільки виріс і захотів женитися» [15: 220–223]. У тій самій казці цар поставив умову батькові сина-Рака: лише тоді віддасть йому царівну за дружину, коли той зможе «збудувати палац і ход-коридор від того палацу до царського з золотими стінами і сад виростити з яблунями: яблучко золоте, яблучко срібне». У казці «Стрілець і сокіл» надзвичайно прискорений перебіг подій задля прискорення очікуваної щасливої розв'язки: «Вона (одинадцята голубка – I. О.) махнула підкрилушками над водою і стала така красавиця, що ще ніхто не бачив такої, потім вийшла заміж за стрільцова сина» [15: 317].

Довгі інтервали часу на позначення сну козака, наростання відчуття небезпеки перед наступом орди, що загрожує смертю героєві. Крім того, тривалість сну є смислотворчим інструментом, який рухає сюжет: чим довше спить козак, тим більше зростає потреба в розв'язці. Цією ж потребою пояснюється збільшення часового інтервалу у веснянках:

Ой блукали парубки сім день да по запічку,
Сім рік да по запічку, а чотири да по припечку [24: 59].

Те ж спостерігаємо і в історичних піснях:

Що в городі, у Кострині,
Билась орда три дні, три години [24: 207].

Збільшення часового інтервалу у веснянці «Подоляночка» актуалізує необхідність прикласти надлюдські зусилля, щоб підняти, розбудити, оживити міфічну істоту: «Сім літ не вмивалась, // Бо води не мала».

Оскільки щасливий час минає швидко, то час активного дошлюбного спілкування молоді у Петрівку та на Купала подається суб'єктивністю індивіда як надкороткий: «Мала нічка да Петрівочка. // Не виспалася наша дівочка. // Іще меншая да на Купала». В основу такої образності покладено розуміння не космічної категорії часу (літні ночі коротші за осінні), а саме емоціями, які пов'язані з дошлюбним періодом.

Розтягнення часових меж відбувається через потребу підкреслити відчай, розлуку, внутрішню стагнацію, припинення активного життя героїв, яке надалі призводить аж до фізичної смерті: «Ой лежала Бондарівна сім день без сорочки, // Ой лежала Бондарівна із ранку до ранку, // Поки звелів пан вельможний викопати ямку» [24: 196].

Час подовжується настільки, наскільки виникає потреба у конкретному його відліку. Числова конкретика сім і чотири (як у ліричній пісні «Ой любилися обої молодії») покликана зупинити час та актуалізувати смислове навантаження, оскільки символіка цифри сім – гармонія душі та тіла, неба та землі, а чотири – лише землі та тіла, то природним продовженням сюжету є настання земного кінця, хоча духовний зв'язок між закоханими зберігається.

Ой любилися обої молодії,
Не бачилися сім неділь і чотири,
Як побачилися – обоє поболіли.
Дівчина лягла в батька у коморі,
А козаченько у зеленій діброві [24:109].

Часто у казковому та легендарному епосі можна спостерігати невідповідність часових інтервалів у різновимірних площинах. Так, у легенді «В гостях у мерця» [12: 153] наречений пішов просити на весілля померлого товариша: випив із мерцем три склянки вина, а у світі живих минуло тридцять років. Уповільнення часу у світі померлих і, навпаки, прискорення його у світі живих пояснюється бажанням

передати швидкоплинність біологічного часу і, навпаки, неспроможністю осягнути і виміряти час сакральний: «У світі померлих одна свічка згоряє – мінає сто років у світі живих» [25: 321].

Збільшення тривалості часу часто поєднується з символічним значенням числа у фольклорі. У казці «Хлібороб» Баба Яга обдаровує хлібороба мечем-самобійцем та наказує йому: «Не кажи великої тайни жінці до семи год і семи неділь, а то згинеш!» [25: 183–187]. Використання числа сім зумовлене тим, що за цей термін досягається сімейна єдність і твориться родинний макрокосм. Порушення табу веде героя до випробувань.

Часові інтервали оцінюються як більш тривалі ще й тоді, коли вони мають особистісний смисл бар'єра, що відділяє суб'єкта від значущих подій або ресурсу, що витрачається даремно, без користі. У казці «Стрілець і сокіл»: «Стрілець став одчиняти двері: кольца забряжчали, собаки забрежали...» [22: 65] Дія уповільнюється за рахунок деталізації сюжетних моментів, які покликані передати внутрішнє напруження героя. Таким чином, автор умисне уповільнює дії, часові межі початку та кінця випробувань віддаляються одна від одної.

Залежність *причинно-наслідкових зв'язків* від особистісного смислу пояснюється тим, що смисл будь-якого явища визначається його причинним поясненням, часто вигідним для розвитку сюжету. Причиною удач або поразок героя постає ставлення до нього пана чи Бога. До певних наслідків призводить його розум і старанність, або зустріч із чарівником. Причиною смерті часто є спосіб існування за життя героїв казки. У казці «Янгол» простежується причинно-наслідковий зв'язок, який демонструє названому батькові янгол, що покутував на землі три роки свої гріхи: «А ходіть, тату, до могили, – я вам щось покажу!» Почергово він демонструє існування у світі мертвих багатих та убогих, відповідно в могилі багатія батько побачив: «Там усяка гадина: гадюки, ящірки, павуки; щіпають, кусають – мука». Натомість, у могилі убогого: «Садок, зелено, яблука, пташки співають – і вилазять не хочеться» [25: 71–73]. Отже, потойбічне життя – це дзеркальне відображення земного існування.

Причиною хвороби та смерті героя твору стає обман. В оповіданні «Неправдиве діло» розповідається про те, як один чоловік продав убогому мужикові на базарі кабана, якого вкусив скажений собака. Згодом брехливий продавець випадково опиняється в домі ошуканого і змушений відвідати смаженого сала, яким його частують: «З тим він сказився і помер, а ті, що купили кабана, із'їли усього і не почувували вреда, осталися живі і здорові по це врем'я... Бог спас од смерті» [25: 104–110]. В основу сюжету покладено розуміння біблійних заповідей: відступ від морального кодексу незаперечно зумовлює покару.

Не меншу суб'єктну роль відіграє у фольклорному тексті сам процес очікування наслідку. Так, провідним лейтмотивом заробітчанської пісні та жнивварської пісні календарного циклу є сподівання логічного наслідку – винагороди роботодавця за сумлінну працю: « А вже сонце під липкою:// Тряси пане калиткою!// Тряси не тряси – // А по гривні даси; // А як на яку, // То й по п'ятаку».

Натомість у казковій прозі часто наслідком щасливого життя та матеріальних статків героїв стає причина їхньої зустрічі з чарівним персонажем, а також допомога чарівних помічників. Наприклад, у казці «Доля» із записів Б. Грінченка: допоки бідний брат не зустрів свою Долю, яка відкрила йому таємницю його купецького хисту, бідував землеробом. Тому причиною певного розвитку подій є чарівна зустріч із Долею, а наслідком те, що герой «почав за своїм хистом працювати» [25: 109–115].

Та ж причина – чарівна зустріч – мала своїм наслідком збагачення героя у казці «Про двох братів: убогого та багатого»: бідний ходив до багатого брата просити хліба: «Поки ходив просити їсти, то той йому повикололював очі, поодрізував уші,

поодрубував руки й ноги, – все за той сердешний хліб». Святий Юрій зцілив покривдженого чарівною рососою та відкрив таємницю збагачення: «Він став багатий; а той, що був багатий, став убогий, та й ходе просити хліба» [25: 177–179].

Причинно-наслідкові відношення визначають ступінь творчих можливостей індивіда впливати на текст, будувати колізію та композиційний малюнок залежно від жанрових особливостей і особистісних інтенцій.

Суб'єктивна значущість образів залежить від прогнозування їхньої життєвої здатності, від *характеристик імовірності*. Значущість події у фольклорному тексті можна оцінити в залежності від того, яку з вірогідних характеристик надає їй суб'єкт-індивід. Такі характеристики окреслюються поняттями «завжди», «часто» (періодично), «іноді», «ніколи». Простежимо, яких особливостей набуває текст за умови надання йому особистісного смислу в межах зазначених понять.

Характеристика «завжди» тісно пов'язана із завищеними очікуваннями персонажа, перебільшеним значенням сподівань: «Мати сина годувала, // Дня, ні нічки не доспала, // Користоньки дожидала [24: 169].

Найчастіше стабільність материнського ставлення до дітей впливає на оцінку міри синівської вдячності у майбутньому. Мати турбується про дітей завжди, отже, має право на відображення свого чуттєвого образу дитини у майбутньому. Таким чином, суб'єктність індивіда надає виняткової значущості тим поняттям чи явищам, які супроводжуються характеристикою стабільності.

Характеристика «часто» (періодично) надається творчим началом індивіда таким об'єктам, які віддаляються чи наближаються, залежно від ідейної мети творення тексту. Як правило, така періодичність позначається або переліком етапів наближення до мети, або назвою днів тижня:

Мати синів згодувала да й утішалася,
Сини матір покинули – мати зосталася.
Ой згадала мати синів рано в понеділок:
– Роди, Боже, синам жито густе, як барвінок.
Ой згадала мати синів рано у вівторок:
(і так усі дні тижня) [24: 168].

Дні тижня як функціонально мотивовані важелі руху сюжету у баладі «У неділю рано зілля копала...» безпосередньо беруть участь у досягненні мети – отруєння коханого-зрадника, а також покликані завершити цикл «життя – смерть».

Періодичність і частота згадок про щось або про когось є відповіддю на різні суб'єктивні та об'єктивні перепони у досягненні мети. Творче начало індивіда вибудовує фольклорний текст як поступове подолання цих перешкод на шляху до визначеної мети:

Ой устану я в понеділок,
Чи не напруду я хоч починок?
Ой устану я у вівторок,
Чи не напруду я пасмів сорок?..

Далі – перелік запланованої роботи на всі дні тижня, однак, як це визначено жанром жартівливої пісні, мета розважитися з кумами («до корчми кортить») досягається не виконанням дій, а лише декларацією готовності до їхнього виконання.

Періодичність може інтерпретуватися як підготовка до відлучення від традиційного життя, прилучення до іншого соціуму, що спостерігається у чумацьких піснях: «Гей, ішли наші чумаки в дорогу, // Ішли наші чумаки в дорогу. // Гей, в понеділок ярма парували, // Гей, у вівторок вози підчиняли...» [8: 323].

Образна трансформація, яка пов'язана з характеристикою «інколи», мотивує недосяжність мети, неможливість повернення молодих років, дитинства, кохан-

ня, когось із членів родини. Поняття «інколи» належить до тих, що маркують нездоланий бар'єр між тим, що досягнуто, і тим, чого хотілося би досягнути: «Ой згадаю тебе, милий, // Сім разів в годину, // А ти мене спогадай // Хоч разок на днину».

Суб'єктивність індивіда використовує характеристики «навіки» і «ніколи» як маркери покори, примирення та готовності до певного рольового статусу:

- Помай би тобі, тестю, або добридень!
 Оддай дочку Уляночку хоч на й один день.
 - Коли береш на й один день - бери навіки,
 Буде твоя Уляночка по вічні віки [24: 69].

У жартівливих піснях такі характеристики сприймаються з іронією і не відповідають істинному значенню позначуваних ними понять:

Ой ходила коло плоту, -
 Нема в світі над Микиту.
 Як любила, любить буду,
 Повік його не забуду.
 Ой ходила коло млина, -
 Нема в світі над Данила!
 Як любила, любить буду,
 Повік його не забуду [24: 264].

Вірогідне прогнозування за допомогою понять «ніколи» і «довіку» часто означають покірність перед силами, які непідвладні діяльнісному началу індивіда. Зокрема, так марковано покірність смерті: «Ти будеш по садочку ходити, // Мале дитя за ручку водити: // Ой устань ти, моя миленька, // Розплакалась дитина маленька! // Нехай плаче, вона перестане, // Вже ж матінка довіку не встане. // Нехай плаче, вона перебуде, // Вже ж матінки довіку не буде [24: 170].

Загалом суб'єктивні характеристики ймовірності події чи явища у фольклорному тексті відкривають особистісний смисл індивіда, який вкладається у творчий акт. Оцінки ймовірності маркують індивідуальну значущість певних понять у смисловому полі індивіда-творця.

Суб'єктивна інтерпретація певної інформації як вид образної трансформації виникає на перетині двох понять чи явищ, відомого та невідомого, і найближче споріднена з метафорою. На означення виду була запропонована формула: сказати, що він неправдивий не можна, він так бачив; яка є певною інтерпретацією Вітгенштейнового поняття «бачення як». Не маючи певної інформації про життя чи смерть, сонце, грозу, сон, творчий акт будується на основі домислу (сонце – калач, вогняне колесо, грім – колісниця тощо). Тут спостерігається якісно новий рівень суб'єктивності, коли індивід, нездатний діяти й мислити відповідно до умов дійсності, прагне спростити ситуацію, зводячи її до однозначності. Не зрозуміле до кінця явище сну осягається через інтерпретацію шляхом олюднення персонажа: «Ходив сонько по діброві, // А у сонька чорні брови»; «Ой ходить сон по улонці // В білесенькій кошулонці...». Так, поряд із реальною, часто неосяжною, дійсністю з'являється друга реальність у вигляді метафори. Таким чином, називаючи «першу» дійсність «самою дійсністю», «другу» доводиться вважати дійсністю метафор чи дійсністю міфів, що регенерується за їхньою допомогою. Метафори не лише характеризують уявлення, що їх породжують, але й генерують самі ці уявлення. Антропоморфний образ сну або сонька у фольклорі міцно заступає «першу дійсність» – сон як явище, яке не піддається когнітивним процесам.

У площині дослідження творення фольклорного образу лежить процес метафоризації суб'єктно-об'єктних відношень. Універсальне відношення між суб'єктом

і об'єктом можна зрозуміти, уподібнюючи іншому відношенню між ними. Так, у звертанні «Ой ти, дівчино, зоре ясна», досить поширеному в ліричних піснях, інтерпретовано явище недосяжності об'єкта кохання як віддаленої зорі.

Метафора покликана вловлювати і створювати подібність між різними класами об'єктів. Із часів Аристотеля метафору трактують як скорочене порівняння, але з вилученням слів «подібно до», «ніби», «наче», «як», або як скорочене протиставлення з вилученням заперечних часток (за Вежбицькою).

За М. Міллером, «давня метафора найчастіше була наслідком необхідності». Суб'єкт-індивід породжує метафору не тому, що «не в змозі приборкати свою поетичну фантазію», а тому, що без неї він не здатен «освоїти зовнішній світ, пізнати і осмислити його, досягнути та назвати його реалії» – він так бачить [9: 350]. «Очима світить», «на нього Бог зглянувся», «гірко робила», «упав на лиці», «стогне серце», «накинув оком», «серце не лежить», «доля поманить», – якби позначені поняття ми так само ясно сприймали, як, наприклад, червоний колір, то, безумовно, користувалися б для їхнього позначення «прямою і тільки їм притаманною назвою». «Але річ у тому, що цікавий для нас об'єкт не тільки складно назвати, його важко осмислити. ...Метафора потрібна нам не тільки для того, щоб завдяки отриманій назві, зробити нашу думку доступною для інших людей; вона необхідна нам самим для того, щоб об'єкт став доступним для нашої думки» [9: 71]. Особистісний смисл творчого акту полягає в тому, щоб використати метафору як інструмент думки, за допомогою якого можна досягнути найвіддаленіших ділянок нашого концептуального поля. Така метафора, за влучним висловом Х. Ортеги-і-Гассета, «подовжує руку інтелекту» [9: 84]. Метафора взагалі і фольклорна зокрема є знаком, що фіксує результати зусиль індивіда з конкретизації важкодоступних для думки об'єктів. Людина не може говорити про те, чого немає в її свідомості. Будь-які два об'єкти, які, на перший погляд, далекі один від одного, є все-таки дотичними у свідомості суб'єкта творчості: гіркий смак – гірко в роті – гіркота як відсторонене від смакового відчуття поняття – гірко на душі, гірко на серці. Душа та серце в народній свідомості – найбільш чутлива сфера індивіда: якщо гірко може бути в роті, то тим більше на душі й на серці.

Суб'єктність індивіда у процесі творення метафори полягає в тому, що індивід творить таким чином саме той смисл, який є актуальним в аспекті особистих переживань. І одночасно цей процес постає засобом інтелектуального розвитку усвідомлення й обмірковування понять «гірко» і «душа» або «серце».

Однак, поряд із цим у фольклорі допускається і свідоме перенесення значення з одного предмета на інший у зв'язку з *табуїзованістю первинної назви*. Така метафора пов'язана зі свідомим ігноруванням прямої назви і несе особистісний смисл самозахисту. Вона є, образно кажучи, наскрізно фольклорною, бо перебуває в цілковитому узгодженні з міфологічним світосприйняттям і актуалізує реальність у першу чергу як міфологічну. Прикладом такої метафори може бути «Ох», «нечистий», «лукавий», «клятий», «хвостатий», «рогатий», «куцак», «рябий», «чорний» як наслідок табу на вимовляння слова «чорт», «сатана», «диявол». Зокрема В. Милорадович пояснює подібну підміну тим, що «промовляння імені чорта вважається в Малоросії неетичним і вимовляється селянами завжди з попередніми вибаченнями» [14: 415]. П. Куліш записав легенду «Про те, як один пан необережно згадав чорта», у якій знаходимо підтвердження слів дослідника про уявлення людей у неминучості кари за порушення цих морально-етичних норм: «Згадає мене за паскою, – каже куцак (чорт) про пана Янковського, – вже ж, видно, йому мене треба» [11: 47]. У народнопоетичній легенді «Коваль та чорт» на позначення демонологічного персонажа використано вторинні метафори «непрязатель» та «той»: «Та як пішов той (чорт-коваль), він (коваль – І. О.) і почав знов робити і піску вже кида, – та й зробив» [25: 9]. Демонологічна легенда «Музика у чортів (око, що баче

чорта)» фіксує також табуйовану назву персонажа. Герой твору – музика звертається до чортів: «Годі вам, *прокляті*, преставляться!» – на що ті запитують: «Як же ти знаєш, що ми – *прокляті*?» [25: 59]. Така згода в називанні, декларована на рівні персонажів, які уособлюють протилежні світи, свідчить про стабільне функціонування наведеної метафори самозахисту. Спільнослов'янські назви спорідненості «баба», «дід», «сестра», «тітка», «брат» у народній традиції часто служать для заміни табуйованих назв міфологічних персонажів – духів, демонів, що уособлюють усякого роду небезпеки, хвороби або смерть. Так, у казці «Івашко-ведмеже вушко» образ діда, якого зустрічають герої у хатці на курячих ніжках, змальовано так: «Такий *дід* старий, у його борода у аршин; він сидить у ступі, залізним товчачем поганяє, а мітлюю слід замітає» [25: 181–183]. Денотат зі світу потойбіччя легко вгадується за традиційними ознаками. У казці «День, ніч і смерть», яку записав П. Іванов, образ смерті розпізнається за функціональним призначенням: «Жили собі мужик та баба, і у них була дочка. От вони видали її заміж. Дочка і говорить матері: «Мамо, я піду до *сестрички*, до свинички прясти. Мати й говорить їй: «Не йди, доню, далеко йти». Розв'язкою казкового сюжету, побудованого на зустрічі дочки з білим, чорним і червоним вершниками, є її смерть: «Кличе в хату – вона боїться. Увійшла вона в хату – стали лягати спати... Гам! та й з'їла її» [15: 125–127]. Висновок про табування назви «смерть» завдяки метафорі «сестричка-свиничка» випливає з традиційного ланцюгового зв'язку концептів «кликати» – «боятися» – «засинати».

У низці творів казкового та легендарного епосу метафора «баба» утворюється як «вторинна» реальність смерті, яку неможливо збагнути. Водночас ця метафора має захисний смисл, внаслідок табуйованості слова «смерть»: «Мужик конає і бачить: прийшла баба і стоїть з косою» [25: 254].

Про природу виникнення цього явища слушно думку висловив В. Давидюк: «Існувала традиція називати майбутній об'єкт ловів (мисливських – І. О.) хоча б іншомовним словом на його позначення, але ні в якому разі не тією назвою, яка має поширення в районі ловів (довгомуд – замість лис, дик – замість кабан, вепр)». І далі: «Назви вовк чи ведмідь не можуть прийматися як первісні. Скоріше вони протягом тривалого часу виступали у ролі евфемізмів на означення небезпечних для мисливців тварин» [5: 29].

Термінологія поховальної обрядовості представлена в народній традиції надзвичайно лаконічно – табуйованим є не лише називання самого фізичного процесу смерті, але й усього, що з ним пов'язано. Протягом обрядового часу уникають слова у первинному значенні, а натомість використовують метафори захисні: «мрець», «померлий», «мертвий» – «тіло», «небого», «сарако»; «труна», «домовина» – «постіль», «дім», «хата»; «вмерти» – «дати дуба», «простягти ноги», «приставитися» тощо. Такі назви містять сильну емоційну конотацію. Вони покликані зробити смерть ритуально оформленою, «олюдненою». Значна кількість давніх та сучасних термінів обряду співвіднесені з коренями, що містять семантику «приховати»: давньорус. *потаити, погрести, спрятати, опрятати*; укр. *поховати, схоронити*. Тобто, вторинні метафори спрямовані на те, щоб приховати небезпеку для живих.

У двох типах зазначених метафор представлені об'єктивно відсторонена від людини дійсність, яку вона опановує (*метафора задля пізнання*), і світ людей, який умисно шукає подібність між предметами, щоб замінити одну назву-табу іншою (*метафора задля самозахисту*). Зі сказаного випливає, що фольклорний образ має узагальнено-метафоричний характер, а фольклорний творчий акт переважно метафоротворчий.

Детально аналізуючи суб'єктно-індивідуальне начало творчого акту у фольклорі, слід зробити вказівку на те, що з багатьох причин цей аналіз може

бути певною мірою умовним. Однією з таких причин є наявність свідомого та несвідомого компонентів у процесі творчості. Її продукт багато в чому залежить від уміння індивіда виражати те, що надходить зі сфери несвідомого. Елементи уяви, фантазії, асоціацій беруть участь у творенні образів, які «схожі на сни і які побутовий інтелект відкинув би як очевидну дурницю» [19: 64]. В українській фольклорній традиції це образи хатки на курячих ніжках, або песиголовців, або відьми, що котиться клубком, перекидається голкою, білою собачкою у демонологічних легендах. На думку К. Юнга: «Воно (несвідоме – *O. I.*) просто створює образ, який відповідає стану свідомості, містить в собі стільки ж думки, скільки й почуття, і є чим завгодно, але не продуктом раціоналістичної поміркованості. Такий образ можна було б визначити швидше як художницьке бачення» [26: 211]. Тому можливість до кінця проаналізувати генезу творчого образу обмежується можливістю самого індивіда переносити уявні образи у площину свідомості. Можна лише твердити, що існує певна відмінність між образом фольклорним і нефольклорним. Ж. Кокто писав: «Коли ви побачите Мадонну Рафаеля, то не подумайте: «Це Мадонна». Ви подумайте: «Це Рафаель». Перед «Дівчиною в тюрбані» Вермеєра подумайте: «Це Вермеєр...» [9: 84]. Тобто основним змістом художнього твору є особистість автора, індивідуальна суб'єктність є визначальною для формування смислової концепції. У продовження цієї думки, фольклорний образ має своєю конститутивною платформою інтегровану суб'єктність етносу, групи та колективу такою мірою, що слухаючи казку, переказ, споглядаючи орнамент на рушникові чи вертепну драму, нам досить сказати: «Ось казка, переказ, орнамент, вертеп», – і це сприйматиметься тотожним висловом до: «Це народна творчість». Суб'єкт і продукт творчості створюють єдину концепцію смислової реальності – фольклорної реальності, включеної у загальний культурний контекст.

У зразках творчої діяльності народу, тобто у фольклорному тексті, функціональний зв'язок між творчими актами та їхньою соціальною зумовленістю постали певним синкретичним образом, смисл якого неможливо обмежити жодним із його компонентів, які розвинулися потім у самостійні види мистецтва (музику, спів, танець). Цей синкретичний образ є певною комбінацією і трансляцією смислів, що утворюють стабільну систему. Саме тому смислові трансформації, щойно потрапили в поле зору психологів, філософів, філологів, одразу спричинили розсування меж традиційного фольклорного мислення в умовах сучасного інтегрованого середовища. Об'єднаною координаційною сутністю цього процесу є суб'єктність. Саме функціонально-смисловий аспект аналізу фольклорних явищ зумовив наше звернення до суб'єктності як творчо-діяльного феномена. Суб'єктна активність є найважливішою умовою розвитку людини та здійснення її соціального руху. І саме вона зумовлює цілісний характер фольклору як єдиної системи трансляції смислів і продукування текстів із метою комунікації та реалізації спадкоємності між людьми різних поколінь, епох, суспільств.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балади / Упор. О. Дей та А. Ясенчук. – К.: Дніпро, 1987. – 482 с.
2. Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. – Москва: Искусство, 1971. – 544 с.
3. Гачев Г. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – Москва: Наука, 1998. – С. 38–76.
4. Гостев А., Рубахин В. Классификация образных явлений в свете системного подхода // Вопросы психологии. – 1985. – № 1. – С. 33–42.
5. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
6. Дей О. Поетика української народної пісні. – К.: Наукова думка, 1978. – 250 с.

7. Дитячий фольклор / Упор. Г. Довженок. – К.: Наукова думка, 1984. – 470 с.
8. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості / За ред. І. Березовського та ін. – К.: Веселка, 1998. – 231 с.
9. Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры: Сборник. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 173–193.
10. Киченко А. Введение в теорию фольклора. – Черкассы: Черкасский государственный университет, 1998. – 175 с.
11. Кулиш П. Записки о Южной Руси: У 2 т. – К.: Дніпро, 1994. – Т. 1–2. – 354 с.
12. Легенди і перекази / За ред. О. Дея та ін. – К.: Наукова думка, 1985. – 394 с.
13. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / 2-е изд. – Москва: Смысл, 2003. – 482 с.
14. Милорадович В. Заметки о малорусской демонологии // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія // Упор. А. Пономарьов. – К.: Либідь, 1991. – 638 с.
15. Народні казки, зібрані П. Івановим / Упор. І. Неїло. – К.: ЕксОб, 2003. – 512 с.
16. Потєбня А. Теоретическая поэтика. – Москва: Академия, 2003. – 342 с.
17. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 2000. – 330 с.
18. Рубинштейн С. Принцип творческой самодеятельности // Вопросы философии. – 1989. – № 4. – С. 89–95.
19. Селье Г. От мечты к открытию. – Москва: Прогресс, 1987. – 361 с.
20. Стеблин-Каменский М. Миф. – Ленинград: Наука, 1976. – 104 с.
21. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів.– К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
22. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом / Материалы и исследования, собранные д. чл. П. Чубинским. – Санкт-Петербург: Тип. В. Безобразова, 1873. – Т. 2. – 688 с.
23. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом / Материалы и исследования, собранные д. чл. П. Чубинским. – Санкт-Петербург: Тип. В. Киришбаума, 1877. – Т. 4. – 713 с.
24. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських / Упор. А. Ясенчук. – К.: Наукова думка, 1978. – 324 с.
25. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних губерниях. Рассказы, сказки, предания, пословицы и проч. // Сост. Б. Гринченко. – Чернигов: Типография Губернского земства, 1895. – Вып. 1. – 308 с.
26. Юнг К. Очерки по аналитической психологии. – Минск: Харвест, 2003. – 477 с.
27. Kagame A. La philosophie. Vantu comparee. 1976. – P. 27–39.

Individual Creative Act in Folklore

Olena IVANOVSKA

The article deals with the spiritual and artistic creative act or artistic action, a unit of folklore subject-ness analysis. This act is a special type of activity closely linked to emotions, imagination and fantasy, thus reflecting the psychic circle of an individual that is under the influence of society. This gives reason to speak about the crucial role of individual subject-ness in the creation of a folk character-sketch. The components of building a creative idea are transitional forms of the emotional and the rational, conscious and unconscious: the establishment of general ideological orientation of the image and the end of the improvisation show a thought-out purposeful selection of the features required for the character-sketch. Therefore, the process of image-creation in an activity of creation underlies an individual subject-ness. The main psychological characteristics of building the character-sketch, the author maintains, is a transformation of the personal meaning in it. Meaning is a permanent element of the inner structure of an image, the image being the bearer of meaning.

Keywords: individual creativity, creative act, character-sketch, folklore, metaphorization, meaning, transformation.

Творческий акт индивида в фольклоре

Елена ИВАНОВСКАЯ

В статье исследуется духовно-творческий акт или так называемое «художественное действие», которое является одной из единиц анализа уровня субъектности в фольклоре. Этот акт представляет собой особый тип активности, тесно связанный с переживаниями, воображением, фантазией и отражающий своеобразие психики того или иного индивида, находящегося под влиянием социума. Это дает повод говорить об определяющей роли субъектности индивида в создании фольклорного образа. Составляющими творческого замысла являются переходные формы чувственного и рационального, сознательного и бессознательного: установление общей идейной направленности образа и конец импровизации свидетельствуют о возникновении продуманного целенаправленного подбора необходимых черт образа. Поэтому в качестве основы изучения субъектности индивида в творческой деятельности выступает анализ процесса создания им образов. Одна из основных психологических характеристик построения образа – это трансформация в нем личностного смысла. Смысл является постоянным элементом внутренней структуры образа, а образ является носителем смысла.

Ключевые слова: индивидуальное творчество, творческий акт, художественный образ, фольклор, метафоризация, смысл, трансформация.

Стаття надійшла до редколегії 14.09.2011

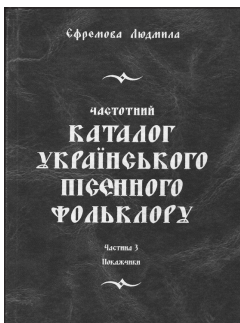
Прийнята до друку 28.10.2011

Нові книги



Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці» / Видання друге, поправлене, доповнене. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. – 422 с.

Монографія присвячена комплексному дослідженню народознавчої спадщини групи українських діячів 30-х – початку 40-х років XIX ст. на західноукраїнських землях, які ввійшли в українську культуру під назвою «Руська трійця» (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький). Висвітлено роль і значення діяльності цього угруповання в розвитку суспільно-культурного руху, етнографічного і фольклористичного вивчення Західної України. У науковий обіг введено значну кількість невідомих архівних матеріалів.



Єфремова Л. Частотний каталог українського пісенного фольклору. Ч. 3. Показчики. – К.: Наукова думка, 2011. – 480 с.

Третя частина частотного каталогу українського пісенного фольклору містить дванадцять основних показчиків, за якими можна ідентифікувати записи української народнопісенної творчості. Це показчики кодів пісень українською та англійською мовами з посиланнями на першу та другу частини каталогу; ключових слів та інциптів, за якими можна відшукати або ідентифікувати більшість поширених українських народних пісень. Показчики будови поетичних строф та віршової ритміки зосереджені на стиліових особливостях поетичних текстів пісень. Показчики музичної ритміки та будови мелостроф, ладових звукорядів і ладових констант, а також показчик мелотипів висвітлюють характерні особливості традиційної мелодики українських народних пісень. У загальному показчику можна знайти частотні характеристики найпоширеніших українських пісень, вміщених до частотного каталогу.