



УДК 821.161.2.09:[39:801.631.5]

Особливості когерентності мистецького слова: фольклорний аспект

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

Кандидат філологічних наук, доцент,
декан факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1
E-mail: romankro@gmail.com

У статті йдеться про один із аспектів єдності слова та образу, втілення його у фольклорному тексті як полісемантичного коду когерентності образних об'єднань (когерентні пари розташовуються спочатку, як означуване / означник, а в наступній парі – означник попередньої стає означуваним і т. д.), креативний мімесис образів на грані когерентності реального та ірреального; погляд на трансформацію архетипів із метою адаптації до ідейно-естетичних завдань поетичного тексту. Окреслено “вінковий” (чи “коловий”) код когерентної конструкції, сутність якої можна розпізнати з допомогою знаків української етнокультури. Автор спробував довести, що такий спосіб інтерпретації зразків прадавнього мистецького слова дає змогу реконструювати рецепцію явища з віддалі часу.

Ключові слова: поезика, фольклорний текст, когерентність образу, полісемантичний код, внутрішня і зовнішня форми слова.

Концепт когерентності мистецького слова впливає із теорії єдності світу. О. Потєбня ставив мистецтво слова попереду науки, яка намагається спочатку роз'єднувати, а потім складати. Учений переконував, що “поезія попереджує це недосяжне аналітичне знання гармонії світу; вказуючи на цю гармонію конкретними своїми образами, що не вимагають безконечної кількості сприйнятів, і, замінюючи єдність поняття єдністю уявлення, вона, певним чином, винагороджує за недосконалість наукової думки й задовольняє вроджену людині потребу бачити скрізь цілісне й досконале” [7, с. 175] Об'єднавча сила мистецького слова, закладена в українській народній пісні, думі, казці, легенді, у традиційному поетичному стилі буття, в якому кожне важливе свято було приводом для возвеличення в різножанрових текстах єдності людини та світу.

Найважливішими факторами для існування нації, наголошував М. Грушевський, є дотримання традицій предків, бо, “коли ж гинуть фактори етнічного існування, гине нація, а внаслідок цього стає неможливою й національна держава” [5, с. 13]. Видатний учений і громадський діяч брав участь у кількатисячному мітингу студентів та громадськості Львова за перетворення Львівського університету в центр української національної освіти, науки, культури й активно підтримував цей рух. Показовим є те, що головним фактором у цій святій справі стало Слово. Велелюдний мітинг, що відбувся 8 жовтня 1901 р., схвалив “Відозву” до українського народу: “... Час великий настав. На жертвенник долі твоєї кинули сини твої велике слово. І слово це палає

смолоскипом, слово це дрижить розгуком великого дзвона і лине до тебе могуте і віщує великі дні, що грядуть. Це слово дітей твоїх, що йдуть за твоєю долю в бій, йдуть, як сотні твої ходили шукати правди, волю тобі добути, народе! Це дні вертають, що давно минули. Це воскресають горді твої полки, лицарі сплячі проснулись в могилах на бій останній, на бій великий. Нехай із уст твоїх німих мовчання печать упаде, бо ждуть сини твої, народе, твого слова, грому. Сини ждуть слова від батьків, ждуть..." (текст "Відозви" згодом було опубліковано в часописі "Діло" від 3 грудня 1901 р.) [5, с. 14]. Текст увібрав у себе світлі образотворчі ідеї української літератури ХІХ ст. від романтиків і Т. Шевченка до І. Франка та Лесі Українки, що їхня творчість постала на предковичному когерентному українському слові: *означуване Слово* вплетене у вінок *означників: слово-доля-жертвенник-смолоскип-дзвін-правда-воля-воскреслі полки-грим!* У цей вінок упевнено влітаємо ще *Слово-Майдан!*

І. Франко захоплювався невтомною працею збирачів народного мистецького слова, зараховував їх до борців, *"твердою вірою в одну громаду скутих"*. Тих письменників, що намагалися ще до І. Котляревського підтримувати вогник українського духовного життя, І. Франко згадує з теплотою та вдячністю: *"Доволі з них, коли в тім тіснім кружку, серед якого вони жили і для якого трудилися, вони здужали зберегти бодай зерно традиції, роздути бодай промінчик світла"* [9, с. 7]. Духовний Мойсей нашого народу чудово орієнтується в історії виникнення віхових культурних явищ, бачить світлу ідею їхнього народження. Він високо оцінив видану в 1833 р. прекрасну збірку народних пісень *"Piesni polskie i ruskie ludu galicijskiego"*, які зібрав Вацлав з Олеська, з музикою, яку інструментовав Кароль Ліпінський"; з огляду на те, що в збірнику переплітаються польські й українські пісні, рецензент скромно заявляє: *"Я не маю наміру оцінювати етнографічне значення цієї збірки, але не меншою від цього значення була її роль у пробудженні українського національного духу, для поширення серед української молоді думки, що українська література народною мовою, мовою цих пісень, можлива і що якраз у цих піснях криються зразки її мови, способу мислення, будови і поетичних форм. Збірка Залеського була першим пропагандистом цієї думки в широких колах галицької інтелігенції; у попівських домах і по сільських дворах співали цих пісень, переписували й захоплювалися ними..."* (...) І завершується оцінка збірки Залеського цікавим зауваженням рецензента, що констатує наявність у давній пісенній творчості концептуальної формули *горизонтальної діахронної когерентності* – *"...тут було чимало ниток, що зв'язували минуле з майбутнім"* [10, с. 146].

У полі зору цього дослідження – *"Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських"* – два брати, які присвятили своє життя великій справі збирання народних пісень, увіковічення мовних образотворчих традицій нашого народу, підтримували ослаблений в умовах Російської імперії історичний культурний зв'язок минулого/сучасного/майбутнього. Їхня подвижницька праця символічно спрямована була на *розпечатання уст німих рідного народу, закріпаченого й затоптаного у московське болото*. На той час чимало діячів української культури надавали особливої національної ваги записам із уст народних його Слова. До цієї когорти належав О. Бодяньський, який захоплено вітав кожен звук рідної пісні, казки чи приказки: *"А де лишень знайдеш ти такії розмайтні пісні, що тільки зачуєш, так серце тобі ходором й заходить, затліє, замліє, серденька просить?... Де на світі так балакають? Ніби в рот тобі кожне слово кладуть. Де стільки казок, приказок, загадок і всякої всячини?"* (Бодяньський О. Передмова до *"Наські казки запорожця Іська Матиринки"*. Москва, 1835.) [3, с. 16]. Вельми радів О. Бодяньський під час зустрічей із красою і силою Шевченкового слова. Про це свідчить його лист до Т. Шевченка від 9 липня 1844 р.: *"Дякую дуже Вам, добрий мій земляче, хоча, за Вашу ласку – гостинець "Гамалію" і "Тризну". Жаль, що первий виїшов таким чумарзю: бодай вже тому москалю легенько гикнулось, як він його нам нарядив у свій армячок. Ну, та не вічно ж бути йому під москалем; прийде час, що він вивернеться і сизим соколоньком зів'ється..."* [1, с. 132]. Брати Бодяньські збирали народні пісні упродовж

1830–1850 рр. переважно на Київщині, Чернігівщині та Полтавщині. Надзвичайна важливість фольклорного матеріалу полягає в тому, що у ньому добре збережено життєствердний дух волелюбного козацького народу, помітна характерна традиційна специфіка творення мистецького образу. Зміст та палітра образів пісень, які записали брати Бодянські, передає тогочасний народний побут: колядки, шедрівки, веснянки, трудові пісні, залицяння, сватання, одруження, рекрутські пісні і та інше. У народних традиціях – прадавній мелос, віковічне сакральне ставлення до кожного обряду та до його головних символів. На весіллі – вінка, короваю, гильця. Весільний обряд зберіг образи *бояр та дружбів* – їхня традиційна участь у весіллі доносить до нас історичний дух княжої доби: *“Іхали бояре горою,/ Кликали Мариночку з собою...”*; *“Обмітайте двори, застилайте столи,/ Наповняйте кубочки – недалеко дружечки!”*; *“Не познала мати/ Свого дитяти – / Поміж тими дружечками,/ За дрібними сльозоньками!”* [8, с. 79]. Образ боярів і дружинників доповнює невелика, але дуже помітна на весіллі річ, – відомий із княжих часів – кубок (не *келих*, не *чарка*). Невелички за розміром весільні пісні майстерно фіксують складні душевні переживання нареченої, щасливі хвилі вступу в подружнє життя увіковічені, немов би сучасною фотокамерою: *“... стояла Мариночка / Під вінцем...”*; *“Шлюб брала,/ Шлюб шлюбовала,/ На тоненькому,/ На біленькому/ Рушничку стала”* [8, с. 81]. Цікаво, що у цій весільній пісні моральна чистота образу молоді підкреслюється повною її байдужістю до матеріальних речей. Коли вона закохалася, то не звертала жодної уваги *“Ні на його воли,/ Ні на гроші;/ На його кониченьки воронії,/ На його жупаники голубії!”*. Для дівчини важлива *“Хорошая уродонька – /Да її тільки його!”* [8, с. 81]. Козацька гідність молодого, коли він приїхав по молоду, вирізняється з-поміж усіх весільних гостей: *“Зняв шапочку швидше усіх,/ Йї поклонився нижче усіх!”* [8, с. 81].

Дуже важливим для розуміння сутності когерентності словесних образів є погляд О. Потебні на форму єдності *слово/образ*: *“Слово від самого свого народження є для мовця засобом розуміти себе, аперцепувати свої сприймання”*. Термін *аперцепувати* О. Потебня застосовує у тому сенсі, що *“при створенні слова, а рівно ж і в процесі мовлення та розуміння, що відбуваються за одними законами із творенням, отримане вже враження підлягає новим змінам, немов би ще раз сприймається, тобто аперцепується.”* До сказаного пояснення терміну учений додає ще й уточнення: *“Тому зручніше визначити аперцепцію загальнішим висловом: вона є участю відомих мас уявлень у створенні нових думок”* [7, с. 85]. О. Потебня визначає внутрішню та зовнішню форми слова, необхідні для тлумачення тексту: *“Внутрішня форма, окрім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності; вона є не образ предмету, а образ образу, тобто уявлення”* (...) *“але можна думати, що, власне лиш як уявлення, образ отримує для людини той високий інтерес, якого нема для тварини, і що лише уявлення викликає подальші, винятково людські перетворення чуттєвого образу”* [7, с. 103]. Для наочності візьмемо реальний образ жолудя, що сприймається насамперед через форму зовнішньої оболонки, але головна життєдайна перетворювальна сила його міститься у внутрішньому образі, у ядрі; потрапивши в землю, у сприятливе біологічне середовище, саме внутрішній образ проростає паростком молодого дубочка, що згодом виросте до вражаючих розмірів величезного крилатого й могутнього тисячолітнього дуба. Внутрішня форма містить незвичайну кількість варіантів образу дерева – висоту, крилатість крони, розташування великих, середніх і дрібних гілок, малюнок стовбура та його кори і т. ін. Щось подібне відбувається у внутрішній формі слова. Термін *когерентність* означає не лише взаємозв'язок, взаємовплив, взаємобуття, але й взаємоскладення сил, підпорядкованих гармонії та досконалості, чіткості запрограмованого Творцем єднання. На нашу думку, саме це і мав на увазі О. Потебня, роздумуючи над мистецтвом слова: *“Мова у всьому своєму обсязі і кожне окреме слово відповідає мистецтву, при тому не лише за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання”* [7, с. 132]. На подібний спосіб осмислення вказував і М. Грушевський: *“Треба дуже уважних і*

дотепних студій, щоб вислідити, наскільки той чи інший мотив або комбінація мотивів органічно зв'язана з певним кругом ідей і образів, побутовою та історичною (в широкому розумінні) обстановою" [2, с. 167].

У цьому аспекті привертає увагу порівняльний код когерентності образів, із допомогою якого у колядках і щедрівках відображена гармонія міжлюдських взаємин – соціальних, етичних, духовних, звичаєвих: "У сему двору, як у вінку./ Господиня, як калина./ Господар, як виноград./ А діточки, як квіточки" [8, с. 74]. Як відзначив О. Потебня, у порівняннях спочатку мова йде про зовнішню форму образу, а потім – про внутрішню: *двір/вінок*. В уяві реципієнта слово *двір* пробудить певні асоціації лиш на підставі власного практичного досвіду, але яскраві естетичні враження розкриються у когерентності зі внутрішнім образом. Образ *вінка* має високу естетичну та семантичну наповненість, що насамперед падає у вічі мистецьким барвистим ритмом поєднання квітів. Однак у цій когерентній парі вінок не лише розкриває красу селянського двору, приготованого до надзвичайно величній святковій події. Образ *вінка* має власну зовнішню та внутрішню форми, і обидві вони стосуються внутрішньої форми образу "двір". Зовнішня форма *вінка* конкретизує естетичний вигляд двора, внутрішня форма *вінка* – переплетення усіх його складових, – переплетення, якому немає ні початку, ні кінця – вказує на присутність у цьому мистецькому виробі потужного філософського коду, висловленого народною формулою: *козацькому роду нема переводу*. Образ *вінка* символізує вічність українських поколінь, вічність їхньої краси, нерозривну когерентність народної творчої потуги. Когерентна пара *двір/вінок* довговічна своєю зовнішньою та внутрішньою формою, зрозумілою у різних часах. Обидва образи міцно закріпилися у прадавній народній традиції. Адже "звичай плести вінки й прикрашатися ними сягає ще доісторичних часів". Когерентність образу *вінка* закладена у сакральному коді: *вінок/Матір-Земля*; утім, що її життєдайні сили народжуються у таїні *вінчання* Матері-Землі зі святим духом зоряного Неба". Код вертикальної сакральної когерентності *Вінок/Земля/Небо* з плином часу не втрачає свого місця серед знаків української етнокультури – *вінок став символом гідності, краси; у весільному обряді – символом щастя у подружньому житті; щастя у продовженні роду; "всього у повному українському вінку – дванадцять квіток, і кожна з них є лікарем і оберегом; кожна квітка, кожна стрічка – різного кольору"*; у вінку кожний його елемент має свій особливий код когерентності, виражений у кольорі: *жовтий/сонце; коричневий/земля; блакитний/небо, вода; зелений/молодість; фіолетовий/мудрість; малиновий/щирість* [4, с. 97].

У збірнику народних пісень у записах братів Бодяньських образна конструкція "вінок" – символ нерозривної мистецької та філософської діахронної когерентності – представлена низкою послідовних образів, поєднаних між собою часто повторюваним словом (наприклад, прийменником "край"), чим підкреслено рівновагу всіх образів у єдиному колі. Так, у народній пісні про кохання *вінок-коло* представлений топонімним кодом ампліфікаційної когерентності – нагромадження образів у тексті за допомогою прийменника *край* має чітко визначену послідовність: "Ой у полі могила./ **Край** могили долина./ **Край** долини ставочок./ **Край** ставочка млиночок./ **Край** млиночка лужочок./ **Край** лужочка лісочок./ Там дівчина ходила./ Цвіт-каліну ломила./ На козака моргала./ Пильно його питала./ – Ой козаче-соболо./ Візьми мене з собою, – / Буду тобі слугою / І вірною женою" ("Ой у полі могила") [8, с. 107].

У цьому тексті *вінкове* розташування групи образів від початку пісні готує реципієнта до того моменту, коли зі всіх цих образів (поля, могили, долини, ставочка, млиночка, лужочка, лісочка, каліни) складеться і на повен голос залунає мотив кохання, мотив шлюбу та *барвистого вінка!* Усі названі когерентні образи – частинки юної душі, що складаються, немов сучасні пазли, творячи цілісну картину такого лютого, такого рідного для закоханої дівчини села! Але... яке вона готова навіки покинути, якщо козак погодиться узяти її за дружину, узяти її з собою, готова втратити дорогоцінний *віночок*. Пісенний стиль, при якому чимала кількість щільно підібраних один до одно-

го образів творить відчуття замкненого кола, відповідає поглядіві на когерентність мистецького слова. Такий, *вінковий код когерентності* описав В. Гумбольдт, на якого часто покликається О. Потебня: "Усі розмаїті настрої людини та всі сили природи (отже, весь можливий зміст мистецтва) так споріднені між собою (отже – когерентні. – Р. К.), так взаємно підтримують і обумовлюють один одного, що навряд чи можливо яскраво зобразити одне із них, щоб не прийняти разом із тим у свій план і цілого кола" (Humboldt, 1841–1852, т. 4, с. 32). При цьому, зазначає учений, існує природне відчуття міри: "Спосіб постановки однієї фігури в поетичному творі змушує фантазію не лише приєднати до неї чимало інших, але якраз стільки, скільки треба для того, щоб разом із першою утворити замкнуте коло" (Humboldt, 1841–1852, т. 4, с. 33–34) [7, с. 170]. Так, словесна конструкція, утворена використанням *вінкового топонімного коду когерентності*, символізує замкнуте коло образів у рекрутській народній пісні. Саме *замкнутість* вінкового коду когерентності відповідає кризовому стану образу парубка, світ якого вступив у фазу гострої психологічної розбалансованості через те, що його намагаються поставити під аршин – рекрутувати на довгі роки до царського війська: "Ой у полі да **три дороженьки** лежало:/ **Що первая дороженька** да в чистее поле,/ **А другая дороженька** да до рідного батька,/ **А третяя дороженька** да на високу могилу,/ **А на тій могилі** да глибока долина,/ **А в тій долині** да росла пшениченька яра,/ **А в тій пшениченьці** червона калина стояла,/ **А на тій калині** сива зозуля кувала,/ **Ой то не зозуля**, то ж рідная моя мати,/ Випроводжала да свого сина у солдати." Образ дороги символізує *подорожування*: рекрутові, що стане москалем, доведеться воювати за перманентне розширення Lebensraum-у ненаситих очей, отже, міряти кроками життя своє в нескінченній дорозі.

У тексті – образи трьох *доріженьок*, кожна з яких позначена своїм кодом когерентності. *Польовий код – доріженька/поле* – символізує волю і щастя ("Коли я в полі, то я на волі"), що їх утратить козак, ставши москалем – [4, с. 464]; *батьківський код – доріженька/батько* – символізує мудру пораду в кризовій ситуації – батько "за давнім звичаєм, голова родини, господар, порадник у сім'ї, мудрий вихователь дітей" [4, с. 29]; *могильний код – доріженька/могила* – символізує *поховану волю* (за Т. Шевченком) [4, с. 372]; *долинний код – могила/долина* – символізує *горе, нещастя* [4, с. 192]; *Пшеничний код – долина/пшениченька* – символізує *добре ставлення*" [4, с. 490]; *калиновий код – пшениця/калина* – народнопісенний код калини має в собі одне із найширших та найважливіших значень – "рослина стала також *національним символом*; козаки, які з примусу споруджували нову російську столицю і сумували за Батьківщиною, співали: "Ой поїхав козак у Московщину та там і загинув,/ Свою рідну Україну навіки покинув./ Казав собі насипати високу могилу,/ Казав собі посадити в голові калину" [4, с. 270]; *зозулинний код – калина/зозуля* – також дуже поширений у народнопісенній творчості, за легендою, має в собі печатку *метаморфози*, а метаморфоза [6, с. 404] – один із найвиразніших образних свідчень когерентності: *жінка/зозуля*; *вдова/зозуля* [2, с. 164]; у рекрутській пісні образ зозулі – символ *засмученої жінки, суму, журби...*, що когерентний із Ярославною у "Слові о полку Ігоревім", коли вона, як зигзиця, квилить [4, с. 251]. Кожна когерентна пара містить *означуване* та *означник*, що у вінковому коді вказують на стиль когерентності: перший образ першої пари – *означуване*, другий – *означник*; у наступній парі когерентності – *означник першої пари стає означуваним* у наступній парі і т. д. Спробуємо пояснити сутність когерентності образів у першому колі: молодий парубок потрапив у гостру психологічну кризову ситуацію, кодовий зміст якої – у знаках української етнокультури. Спочатку тексту психологічна криза невиразна, але присутня у кодовій когерентності як *передчуття покинутої волі, звичної, домашньої, рідної, де батько й мати доброзичливо й лагідно ставляться до свого сина, де рідна мова, де рідна земля, рідні звичаї, рідна земля*. На загострення кризової ситуації до меж критичної вказує метаморфоза *мати/зозуля*, де мати прибрала образу птаха-віщунки. Усі символічні образи-передчуття, що належать до першого кола когерентності й сприймаються як віртуальні, у другому колі перемінюються

у реалістичні образи, а сумні передчуття стають реальною загрозою зміни долі молодої людини. Діалог матері-зозулі із сином розкриває ставлення тогочасного українця до служби у царському війську: “– *Иди, иди, сину, да за ріднее браття./ Дадуть тобі, сину, государськеє плаття!/- Лучче ж мені, мати, да й на світі не жити./ Аніж мені, мати, цеє плаття носити./ Лучче ж мені, мати, у тебе ціном гепать./ Аніж мені, мати, да в службі муштри слухать./ Лучче ж мені, мати, да у тебе в киреї./ Аніж мені, мати, да в государській шинелі./ Лучче ж мені, мати, да сірі воли пасти./ Аніж мені, мати, у службі ружом трясти./ Лучче ж мені, мати, да в тебе з грабельками./ Аніж мені, мати, да в службі з шабельками...*” (“Ой у полі да три дороженьки лежало”) [8, с. 230].

До вінкового коду когерентності схожий колісний код, адже вінок, коли його під час завершальної фази вінкоплетення намагається викупити наречений, торгуючись із “майстрами”, вказує на вінок, але мову веде про колесо, *вкрай необхідне*, бо в його возі одне з коліс зламалося. О. Потебня, роздумуючи над естетичністю когерентної пари *означуване/означник*, твердить, що для того, щоби порівняння *води з коханням* мало для нас естетичне значення, треба, щоб образ, який *насамперед дається свідомості, містив у собі вказівку на висловлювану ним думку*. Він може й не мати цього символічного значення і все-таки сприймається дуже визначено; отже, зовнішня форма, що сприймається не як грубий матеріал (полотно, фарби, мармур), а як матеріал, підкорений думкою (сукупність обрисів статуї), є щось цілковито інше від внутрішньої форми” [7, с. 131]. При цьому дослідник використовує приклад із української народної пісні, яку “навесні дівчата співають: “*Кроковее колесо/ Вище тину стояло./ Много дива видало./ Чи бачило колесо./ Куди милий поїхав?*”/ – *За ним трава зелена/ І діброва весела.-/ “Кроковее колесо/ Вище тину стояло./ Много дива видало./ Чи бачило, колесо./ Куди нелюб поїхав?” – За ним трава полягла/ І діброва загула!*” Візьмемо до уваги, що образ *кроковее колесо* – центральний у веснянці. У збірнику Бодяньських: “*Ой весна, весна./ Що ти нам принесла?/ Принесла я літечко./ Зелене житечко./ А вам, дівочки./ Золоті віночки*” [8, с. 55]. Прихід весни пов’язаний із появою *теплого сонечка, золотого сонечка*, прославу образу якого народна пісня закодовує у *кроковее колесо, золоті віночки*. У пісні, яку згадав О. Потебня, сонце (*кроковее колесо*) – олюднене, воно розуміє людську мову, уміє нею спілкуватися. Когерентна пара *кроковее колесо/дівчина*. Тут бачимо характерне поєднання образів, підпорядкованих коловому кодові когерентності: *дівчина-кроковее колесо-дива (много дива)-милий-поїхав-за ним-трава зелена-діброва весела* – перше коло когерентних образів; *дівчина-кроковее колесо-дива (много дива)-нелюб-поїхав-за ним-трава полягла-діброва загула* – друге коло когерентних образів. У двох колісних (*вінкових*) образних конструкціях закладена ідея переживання молодої дівчини за її щасливий вибір, за майбутню долю, закладену в опозиційній парі *милий/нелюб*. У тексті пісні природа реагує на позитивний чи негативний характер образів майбутніх наречених.

Рух і перешкода, що заважає рухові, когерентні з образом міжлюдських відносин – характерна ознака календарно-обрядової пісні: “*Котилися вози з гори, поламались осі./ Що на нашій черняхівці дівчата хороші./ Котилися вози з гори, поламались швірні./ Що на лохвинінськім кутку дівчата невірні./ Котилися вози з гори да в долині стали./ Любилися, кохалися, да вже й перестали*” (“Котилися вози з гори...”) [8, с. 60]. В іншій пісні календарно-обрядового циклу, веснянці, *казковий образ тарілки теж створює відчуття руху, надає динамічності розгортання сюжету*: “*Котилася дорогою цінова тарілка./ А в нашого Стрижаченька джиджерова (чепурна) дівка./ Ой як вона заговорить – як у дзвін задзвонить./ Ой як вона засміється – ставок розіллється*” (“Котилася дорогою цінова тарілка”) [8, с. 62]. Особливість когерентності у названих текстах – присутність *вінкового коду* – символізують *вози та цінова тарілка* – швидкий рух, очевидно, позбавляє реципієнта концентрації, бо всі навколишні образи зливаються в невиразну пляму. У поле зору потрапляють лиш особливі образи: *дівчата хороші, дівчата невірні та поламане* (когерентне з образом *поламаного воза*) *кохання*; у веснянці “*Котилася дорогою цінова тарілка*” образ “*джиджерова дівка*” когерентний: *дівка/дзвін; дівка/*

ставок. У першій когерентній парі означуваний образ – дівчина, означник – дзвін, що, на наш погляд, вказує на голосистість означуваного; означник у другій парі – ставок, що перемінюється від сміху дівчини (розливається), вказує на містичні риси образу, втілені в метаморфозу, інвертором якої – сміх [6, с. 130]. Адже, за народним повір'ям, у ставках "... була оселя водяного, там проживали водяні русалки, там мав оселю й очеретяний (чорт)..." – образи, що робили ставок дуже небезпечним місцем, "і туди люди боялися заходити" [4, с. 576]. Отже, "джиджерова дівка" – не лише чепурна, але й вельми загадкова особа.

У циклі пісень "При біленні полотна" образ головної героїні позначений розмовним кодом когерентності – *дівчина/біл* (слово *біл* – жін. роду – білизна, полотно). Когерентність проявляється у тим, що Катерина, працюючи (*біл білила*) олюднює річ, на яку спрямована перемінююча сила її рук (сірий образ вибілюється), антропоморфізація домотканого полотна – стається у звертанні до нього, як до близького співчутливого співрозмовника, що вмє берегти таїну освячених йому дівочих проблем. Катерина звертається до *білі* зі своїм душевним боєм, – омонімія іменників жіночого й чоловічого роду поглиблює сприймання загадкової невизначеності дівочого становища. Пісня вже у зачині щедра на символіку когерентних образів – води/слободи/огонь/терен/полум'я: "Через води – да й на слободи!/ Там горять огні да терновії,/ Пала полум'я да червонеє, "... вогонь має благодійну та очищувальну силу" (...), "через вогонь переводять весільний поїзд і молодих, "смалять молоду" після шлюбної ночі, скакаючи разом з нею через вогнище" (...) [4, с.105]; когерентність *тернового вогню* у цьому тексті стосується майбутнього весілля, бо "терновий вогонь вважається ідеальним" (у весільній пісні: "Ой там на горі горять огні та все терновії; коло тих огнів стоять столи та все тесовії") [4, с. 592]. Очищувальна, оберегова сила вогню необхідна головній героїні пісні, бо вона вагається, не знає, за кого ж їй заміж виходити, боїться помилитися з вибором: "Там Катерина біл білила./ З тонкою біллю да й говорила:/ – Ой біле моя, да тонкая, біла!" Когерентність образів *біл/дівчина* проявляється у тому, що доля білого полотна цілком залежна від долі молодої дівчини. У тексті пісні репрезентовано альтернативні варіанти: 1) нещасливий – дівчина виходить заміж за нелюба; 2) щасливий – одруження із милим.

Обидва варіанти позначені ампліфікаційним кодом когерентності: перший варіант – доля білого полотна когерентна із долею нареченої, полотно зазнає усіх негараздів шлюбу з нелюбом: "Ой як піду я да за нелюба,/ То я тебе, біле, в черні потчу,/ Ой я тебе, біле, у будень зношу,/ Ой я тебе, біле, шануватиму./ Да із печі горшки висуватиму" – оксиморонний код когерентності: молода так шануватиме, що біле відразу стане чорним, коли ним висуватиме щодень із печі закіптюжені горшки... У щасливому варіанті одруження контрастні переміни чекають і на біле полотно: "Ой як піду я да за милого,/ То я тебе, біле, у шовку потчу,/ Ой я тебе, біле, в свято зношу./ Як же тебе, біле, шануватиму./ Ніколи з скрині не вийматиму" ("Через води – да й на слободи") [8, с. 65]. Остання фраза, що обіцяє не виймати ніколи білого полотна зі скрині, означає, що дівчина має намір залишити його у спадкове користування своїм дітям, а то й онукам. У тих пісенних словах проявлена традиційна світоглядна діахронія когерентності українського мистецького слова: проявляється турбота ще неодруженої дівчини про долю своїх майбутніх спадкоємців.

Дівоче прагнення знайти нареченого іноді приводить її до кризової, а то й критичної ситуації: "Дівчинонька по гриби ходила,/ В зеленому гаю заблудила". Кризова ситуація закодована у тексті у глибокий внутрішній зміст: дівчина не гриби шукає, а милого: "Приблудилась, де гай зелененький./ Аж там стоїть гайдай молоденький". Зустрічі у гаю молоденького парубка дівчина зраділа й звертається до нього: "– Гайдаю, гайдаю, виведь мене з гаю,/ Я молода, дороги не знаю!" (гайдаї – діал. *вівчар*). Але вівчар розгадав дівочу хитрість: "– Ой якби ж ти дороги не знала,/ То ти б мене гайдаєм не звала". Гайдай сприймає блуд дівочий по-своєму: "Дівчинонько, подерж коня трішки/

А я піду шукати доріжки". Шукачка "грибів" відчула загрозу в намірах парубка: "Ой не хочу коника держати,/ Піду сама доріжки шукати". Кризова ситуація раптово переходить у критичну, коли гайдай запропонував: "– Дівчинонько, вволи мою волю, – / Переночуй хоч нічку зо мною". Така пропозиція зачепила гідність чесної дівчини: "– Ой хоч буду всю нічку блудити,/ А не хочу воленьки вволити". Дівчина шукає вихід із небезпечного становища у молитві: "Помолюся я святій Пречистій,/ Поніс мене по гриби нечистий./ Помолюся святому Миколі,/ Да не піду по гриби ніколи./ Ой дам же я на церкву копійку,/ Да не піду по гриби довіку./ Ой дам же на церкву полушку,/ Да не піду по гриби на юшку" ("Дівчинонька по гриби ходила", с. 137).

Українське пісенне слово зберегло віковічну традицію прослави гідності людини, традицію возвелення рідної природи у всій красі її сезонних перетворень, традицію поетизації людської праці та нерозривної єдності усього сотвореного. Когерентність образного світу традиції колядування єднає дохристиянську та християнську епохи, як і щедрівки, веснянки та всі інші величальні дійства, що передають у собі від покоління до покоління неземне відчуття окриленого буття, розкривають людську душу назустріч Небові-Землі-Вселенній-Богові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодяньський О. Лист до Т. Г. Шевченка / О. Бодяньський // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія : у 3 кн. – К. : Либідь, 1996. – Кн. І. – С. 132–133.
2. Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т. та 9 кн. / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1 / упоряд. В. В. Яременко; авт. передм. П. П. Кононенко; прим. Л. Ф. Дунаєвської. – 392 с.
3. Дей О. Фольклористична діяльність Осипа та Федора Бодяньських / О. Дей // Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських. – К. : Наукова думка, 1978. – 324 с.
4. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
5. Кононенко П. "Історія української літератури" Михайла Грушевського – етап розвитку наукового літературознавства / П. Кононенко // Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т. та 9 кн. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 7–36.
6. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст. Семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу: монографія / Р. Крохмальний. – Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 424 с.
7. Потебня О. Думка і мова / О. Потебня // Потебня А. А. Мисль і язык. – Москва : Лабиринт, 1999.
8. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських. – К. : Наукова думка, 1978. – 324 с.
9. Франко І. Передмова (до видання "Апокрифи і легенди з українських рукописів. Т. І. Апокрифи старозавітні". Львів, 1896) / І. Франко // Франко І. Я. Збір. творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 7–80.
10. Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / І. Франко // Франко І. Я. Збір. творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 130–148.

Special Features of Artistic Word Coherency: Folklore Aspect

Roman KROKHMALNYI

The article is concerned with one of the aspects of the word and image unity, its manifestation in a folklore text as a polysemantic code of image unities coherence (at first coherent pairs are presented as designated/designator, then, in the following pair designator of the previous pair becomes the designated etc.), as well as creative mimesis of images on the edge of coherency of the real and unreal, a look at archetypes transformations aiming at adapting archetypes to ideologic and aesthetic tasks of poetical text. The "crown" (or "circular") code of coherent structure, the essence of which is recognized in the signs of Ukrainian ethnic culture, is outlined. The author argues that such way of interpretation of ancient art samples enables reconstruction of the phenomenon reception from the perspective of time.

Key words: poetics, ethnic culture, folklore text, image coherency, polysemantic code, internal and external word form.

Стаття надійшла до редколегії 26.11.2016

Прийнята до друку 16.12.2016