



ЛІТЕРАТУРА І ФОЛЬКЛОР



УДК 821.161.2.09:[801.82:398.8]"18"

Стиль ампліфікаційної когерентності у фольклорному та літературному тексті

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 розглянуто проблему зв'язків окремих сучасних літературознавчих явищ із прадавніми українськими замовляннями, стилістичні ремінісценції яких зустрічаємо у народних піснях та думах, поряд із традиційною синергетикою іпонімів, фітонімів та інших образів. Здійснено спостереження за рисами цього стилю в літературних текстах першої половини XIX ст., показано нерозривний зв'язок традицій українського національного мистецтва образотворення. Дослідження стилю ампліфікаційної когерентності у фольклорі та літературному тексті, вважає автор, свідчить про закоріненість сучасних літературознавчих явищ – ампліфікації, аналогії, діалогу, монологу, синекдохи – у прадавньому народному замовлянні. Слово цього жанру у своєму розвитку перетекло у характерний стиль історичної пісні й думи, а ті, відповідно, розгортають свіжу сторінку образотворення у літературному тексті.

Ключові слова: ампліфікація, фольклорний текст, літературний текст, когерентність, художній образ, пісня, стиль.

Характер національної свідомості визначає психологічну насаженість образотворчого мислення, здатного підноситися над буденністю, єднати у собі фольклорну традицію кумулятивної творчості та креативну індивідуальність митця у літературі, активно використовуючи колективне підсвідоме свого народу. Відображення у мистецькому слові уявної чи візуальної картини буття передбачає активність проникливого авторського дару поєднання загального та індивідуального, внутрішнього та зовнішнього, характерного та виняткового, дару інтуїтивного відчуття єдності та взаємовпливу іноді аксіологічно несполучених речей. Такий стиль зовсім не спорадичний, навпаки, образність у ньому надзвичайно креативно підібрана, підпорядкована наявному у тексті канону синергетики, за яким – глибинна ідея твору закладена у національній знаковій природі означника й означуваного, закодованих на складне взаємопереплетення.

Саме у межах таких координат перебуває літературознавчий концепт когерентності образотворення, що постав у колісці світоглядної ідеї про єдність і взаємовплив усього сотвореного світоладу. Своєрідне «зелене світло» рухові до застосування у літературознавстві концепту когерентності відкриває праця І. Франка «Старе й нове в сучасній українській літературі» [9, с. 91–111], де автор критикує «...оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на прості елементи

хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача *зовсім протилежна* аналізу – з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, *створити цілість, проінтегрувати одним духом, оживлену новою ідеєю, створити новий, безсмертний животвір*. Се синтез в найвищій розумінні сього слова [9, с. 110]. А когерентність образу – продукт чи процес синтезу, у сутності якого – синергізм (від грец. – діючий разом) – *явище посилення дії одного каталізатора додаванням іншого; когерентність не дублює визначення ампліфікації – нагромадження елементів у тексті, що збагачує образність та емоційність вислову, а застосовується як інструмент досконалого пізнання, вивчення, якнайглибшого розкодування способів синергетичної єдності окремих образів у їхньому взаємозв'язку та взаємовпливі*. При цьому варто враховувати фактор співтворчості, бо “ідейно-енергетичний стрижень художньої системи *притягає* суб'єктів художнього діалогу (ідеальних автора й реципієнта) і кристалізується тільки завдяки їхній активності” [4, с. 27].

Національний характер служить міцним фундаментом образотворчого мислення. Д. Чижевський, досліджуючи *український національний характер* [10] на підставі аналізу народного світогляду, дійшов до висновку, що, “безумовною рисою психічного укладу українця є – емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм; найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя і обрядовості”; “одним з боків емоціоналізму є і своєрідний український гумор, що є одним із найбільш глибоких виявів *артистизму* української вдачі. Поруч з цими рисами стоять *індивідуалізм та стремління до свободи*” [10, с. 15].

Об'єкт дослідження – фольклорні та літературні тексти, у яких риси українського характеру відображені через творчий процес за допомогою застосування стилю ампліфікаційної когерентності. *Ампліфікація* (лат. *amplificatio* – збільшення, розширення) [3, с. 32]. При цьому необхідно звернути увагу на погляд І. Франка про важливість та складність пізнання творчого процесу: “Давніші письменники доходили до того *синтезу* і вели нас до нього з певним трудом, вводили нас, так сказати, в лабораторію свого духу, показували нам *розрізнені частки*, з яких потім *складали* свою цілість...” <...>; “Літературні твори тим були великі й цінні, що звертали нашу увагу на певні хиби суспільного устрою, публічного виховання певних звичаїв, поглядів та характерів, що популяризували, так сказати, добутки психології, іноді навіть географії, історії та суспільних наук. Розуміється, що мірена таким ліктем *нова література* де в чийх очах у великій більшості підпаде під погорджену колісь категорію “*чисто естетичної насолоди*”, хоча й завзяті утилітаристи при ближчій роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але *в чім лежить те значення, се не так легко сказати*, а в усякім разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду *вищої культури душі, розширення й утончення нашого чуття і нашої вразливості*” [9, с. 110–111].

Концепт когерентності як інструмент літературознавства передбачає присутність цілеспрямованого пошуку значення, з допомогою якого має відкритися не лише *ота висока культура душі* автора тексту (колективного чи індивідуального), але й *співтворчість* реципієнта, його тонкий смак і чуття краси мистецького слова, краси, що таїть у собі повчальний зміст традиційного українського буття, що його, насамперед, донесла до нас українська народна пісня, яку так любовно й терпеливо збирали численні дослідники, справедливо вважаючи її невичерпним джерелом мистецтва образотворення, взірцем креативної стилістики. Про що свідчить дуже короткий, але на диво художньо досконалий, восьмирядковий текст народної пісні “Вийди, Грицю, на улицю, і ти, Коваленку” [6, с. 64]. Пісня вражає надзвичайною логічністю стилю, красою й рухливістю поетичних образів, несподіваною синергетикою їхніх переплетень та взаємовпливів, що реалізуються у мінливій ролі – *означник / означуване*; руху як такого ще нібито й нема, але перші ж слова пісні закликають до нього, передбачають його здійснення; життєрадісний сюжет, освячений м'якими,

ліричними переживаннями закоханої дівчини, що намагається вивести своє щастя напоказ улицы: *“Вийди, Грицю, на улицу, і ти, Коваленку,/ Заграй мені у скрипочку стиха, помаленьку./ Ой скрипочка з барвіночка, а струни із руті:/ Як заграєш на варвиці – на улиці чути./ Ой скрипочка з барвіночка, оріхове деще:/ Як заграєш на тім боці – болить моє серце./ Ой ти вийдеш і я вийду, вийде й моя мати:/ Нехай мати буде знати, кого зятем звати”* [6, с. 64].

Загадкове благально-імперативне подвійне звертання *“Вийди, Грицю, на улицу, і ти, Коваленку”* немов натякає на банальну інтригу в любовному трикутнику (Гриць / Коваленко / дівчина). Але лірична героїня лиш один-єдиний раз вживає таке звертання. Загадковість розділення імені та прізвища головного персонажа, начебто без потреби вжитим займенником, у тексті грає роль застереження – *увага!* – поле осягнення семантичного наповнення вимагає активної *співтворчості*. Надзвичайна складність пісенного тексту криється у монологічності мови головної дійової особи, зверненої до коханого, до людей на вулиці, до рідної матері, яким дівчина захотіла раптом відкрити своє серце. І цей монолог не вимагає жодної словесної відповіді, хоч насправді є діалогом з усім довколишнім світом, що мовчки співпереживає велику радість: Гриць буде зятем матері отої дівчини, після того, як молодята стануть на рушничок щастя.

Стиль монологічного звертання у народній пісні позначений латентним зв'язком із прадавнім українським замовлянням, в якому *“монолог, за визначенням М. Новикової, трактує магичні дії як священну драму язичницького обряду”*, монолог у ній не є *мовою в нікуди*, бо він адресований до аудиторії. Монолог виголошував головний учасник первісної *священної драми-ритуалу* і *“Весь Світ був для того учасника його головним співбесідником – яку подобу цей Всесвіт не прибирав би. Тому не так важливо, чи є в даному конкретному замовлянні діалог явний, граматично оформлений. Важливо, що саме замовляння як жанр, а точніше, як спосіб людського спілкування, є тотальним, усепроникним діалогом, який вимагає відповіді, на відповідь сподівається і поза відповіддю, без відповіді жодного сенсу, жодного буттєвого виправдання не має”* [5, с. 14]. Згадуване на початку пісні прізвище є привселюдним оголошенням про намір вступити в стан подружжя, коли це прізвище стане спільним для обох наречених. Тому-то й оголосила його дівчина на всю вулицю, щоб усі знали, який то Гриць має показатися на люди. У подальшому діалозі-монологі звертання дівчини спонукає нареченого до дії – *ти (заграй, заграєш, вийдеш)*, і лиш у кінці пісні несподівано з'ясовується: трикутник у тексті пісні справді існує, але презентаційний: *Ой ти вийдеш і я вийду, вийде й моя мати...* Які блискучі сюжетні натяки, що запрошують уяву слухача до співтворчості.

До співтворчості закликає реципієнта й ключове слово, якому належить мелодія головного смислу – *скрипка*. Серед знакових речей української етнокультури – скрипка (скрипочка) належить до найпоширеніших смичкових музичних інструментів, що *“завдяки своєму голосові”* вважається *народним інструментом* [1, с. 548]; та, найголовніше – *скрипка має “помітне місце в українській народній пісенній символіці”*; скрипка – символізує *дівчину* або *жінку*, а грати на скрипці означає *любити*; символічність народного інструменту посилюється через його когерентність у тексті зі знаковими фольклорними фітонімами, що увиразнюють народну традицію знайомства перед одруженням, а також частково означають головні традиційні елементи українського весілля, що впливають на взаємини молодят у майбутньому шлюбному житті: *скрипочка з барвіночка, а струни із руті: барвінок – козак; рута – дівчина; “гра на такій скрипці – людський поговір (як заграєш – на улиці чути), “слава”, без якої не піде заміж дівка (“Ой не піде дівка заміж без людської слави”); скрипочка з барвіночка, оріхове деще – “зернами злаків та горіхами обсипали молодих у весільному обряді, горіхами прикрашали весільне гільце; горіхи символізували добрий урожай, багатство і плодючість;”* [1, с. 145]. Усю вервицю складних переплетень ампліфікаційної

когерентності символів та образів завершує проста й незакодована інформація: *“Нехай мати буде знати, кого зятем звати”*.

Сенс ампліфікації – у когерентності нагромаджених образів та їхніх символів; у структурно-семіотичному плані когерентність образів названого тексту – двокільцева: перше кільце – (*скрипка / дівчина; струни / рута; рута / дівчина*); друге кільце – (*скрипка / барвіночок; барвіночок / козак*); – спільним домінантним означуваним образом для обох кілець – скрипка, що виконує роль міжкільцевого когерера-з'єднувача: [образ скрипки – демонструє різні взаємопереплетення: у когерентній парі скрипка / дівчина – музичний інструмент в ролі означника; у парі скрипка / барвіночок – означником є фольклорний фітонім; означувана барвінком скрипка, знову стає означником для пари скрипочка з барвіночка / козак; важлива деталь музичного інструменту – струни знову стають означуваним у когерентній парі струни / рута...]. Образ барвінку має у народній традиційній символіці – один із найвищих ступенів когерентності: символізує життя і безсмертя людської душі; рослину садять на могилах як символ зв'язку життя і смерті; рослина пов'язує земне із потойбічним; посаджений на могилі барвінок – когерентний із коханням та весіллям: символізує чистоту незайманої дівочої краси, чистоту кохання; за легендою, п'ять пелюсток квітки барвінку – то п'ять засад щасливого подружнього життя: перша пелюстка – краса; друга – ніжність; третя – незабутність; четверта – злагода; п'ята – вірність; когерентність у переносності значень образу барвінку: *рвати барвінок* – йти на любовне побачення; *ночувати в барвінку* – ночувати з милим; *квітучий барвінок* – освідчення в коханні; *розквітлий барвінок* – щасливий шлюб [1, с. 26–27]. А тому у пісні дворазове повторення когерентної пари: *скрипочка з барвіночка* наголошує на особливому ставленні до чистоти людських взаємин у подружньому житті; у цьому ж етичному ключі налаштовані й струни: у пісні – *струни із руги – ругв'яний голос скрипкових струн* має широку гаму когерентності: *рута* – обєріг; *рута* – привабливість і краса; *рута* – незайманість та непорушність моральних устоїв; *рута* – символ міцного шлюбу й щасливого подружнього життя.

В. Жайворонок звертає увагу на те, що Т. Шевченко *“переносить народну символіку рослини на непрості взаємини України з Московією”* у поезії *“Чигрине, Чигрине”* (т. 1, 171): *“Засівали, / І рудюю поливали... / І шаблями скородили, / Що ж на ниві уродилось?? / Уродила рута... рута... / Волі нашої отрута”* [1, с. 514–515]. Чому в тексті Т. Шевченка обставини *нерозривних узів братерства Московії та України* кардинально перемінили традиційний український народнопісенний символ найвищої духовної досконалості міжлюдських взаємин *в отруту!*?

При інтерпретації тексту народної пісні *“Вийди, Грицю, на улицю, і ти, Коваленку”* концепт когерентності служить інструментом співтворчості, саме це явище дає змогу осягнути неповторне *відчуття естетичного задоволення через рецептивну причетність до процесу становлення сенсу*. У фольклорному тексті такий сенс таїть у собі риси кумулятивної творчості, через яку віками промовляє незнищений могутній талант великого народу, нерозривно взаємопов'язаний із віковичним національним духом. У цій коротенькій народній пісні бачимо щедро розквітлий естетизм народного життя; естетизм творення і естетизм сприймання, насичений *чутливістю та ліризмом*. Текст пісні дуже тонко, але прозоро, натякає на скромну обрядовість зустрічі нареченого із матір'ю нареченої, що нібито випадково на вулиці опинилися віч-на-віч, і після цього суто візуального, закодовано-таємничого, але такого душевного знайомства – *мати твердо буде знати, кого зятем звати*.

Як зазначила дослідниця художньо-естетичного процесу С. Луцак, *“наявний у сучасній теорії багатьох наук (фізіології, музики, психології, філософії, естетики і т. д.) концепт домінанти (тут і далі курсив мій. – Р. К.) наділений внутрішньою спрямованістю на впорядкування складної множини, що дозволяє вважати його динамічною моделлю процесів самоорганізації”* [4, с. 11]. У медицині застосовується термін

інкогеренція на позначення *втрати послідовності думки*, що вважається типовим проявом *шизофренії*. Тобто, *інкогеренція* (від *in...* і лат. *cohaerentia* – внутрішній зв'язок) позначає явище, протилежне, супротивне явищу *когерентності*. Отже, концепт когерентності у літературознавстві застосовується: на позначення *присутності* в явищі образотворення – *впорядкованого внутрішнього взаємозв'язку*; на позначення і розкодування глибинності смислу *впорядкованих множин*, ампліфікаційно зосереджених в одному тексті, підпорядкованих певній ідеї. Концепт розглядає у тексті семіологію окремої когерентної пари як ланки множинної кількості пар, що становлять ланцюг когерентності – стали для цього інформаційного моменту організацію семантики образів – насащений особливим ідеєю *модуль креативної думки* (усі елементи тексту, які пов'язані з цим явищем).

Т. Комаринець на підставі глибокого дослідження *ідейно-естетичних основ українського романтизму* [2] зробив висновок, що романтичний тип творчості задовго до виникнення професійного письменства в Україні утверджувався в *думах та історичних піснях*, натхнених враженнями людини від подій, що мали “важливе суспільно-історичне значення, а сама людина представлена як *самоцінна одиниця національної історії*”. Дослідник наголосив, що “романтики осмислювали *типологічну спорідненість фольклору, його характерних структурних принципів* із своєю власною художньою діяльністю” [2, с. 22].

Романтик Л. Боровиковський створив баладу “*Чарівниця*” на підставі інтерпретації української народної пісні “*Не ходи, Грицю, на ту улицу*”, сюжет якої відрізняється від широко відомої пісні під назвою “*Не ходи, Грицю, на вечорниці*” у записі Осипа та Федора Бодянських [6, с. 189]. У згаданих народних піснях та в літературній баладі “*Чарівниця*” головний герой – Гриць. Різниця у тім, що в тексті, де героя викликають “*Вийди, Грицю, на улицу, і ти, Коваленку*”, оспівано високі моральні принципи взаємної любові й душевної чистоти; в інших же двох народних піснях, – героя застерігають: “*Не ходи, Грицю...*” – у записах Бодянських – “*на вечорниці, / На вечорницях дівки чаровниці*”; – у тексті Боровиковського – “*на ту улицу, / Бо на тій улиці – дівки чарівниці*”. У текстах Бодянських кризова ситуація виникає на підставі дівочих ревностів: “*– Ой мати, мати, жаль ваги не має, / Нехай же Гриценько двох не кохає*”; критична ситуація приводить до застосування чарів. Формула ампліфікаційної когерентності у народній пісні, яку записали брати Бодянські, витримана у стилі естетичних канонів народнопоетичного образотворення: “*Котора дівчина чарів не знала, / Тая Гриценька причарувала. / Що в неділю рано зілля копала, / А в понеділок пополоскала, / А в вівторок зілля варила, / А в середу Гриця отруїла*” [6, с. 189]. Послідовний перелік днів тижня стає домінантою ампліфікаційного нагромадження, часовими сходишками до трагічної розв'язки.

У романтичній баладі колізії розвиваються за “*пом'якшеним*” варіантом, тут безнадійно закохана дівчина не має за мету чарами отруїти Гриця, а лиш привернути його симпатію до себе, бо “*Грицю по серденьку/ Маруся не мила*” [8, с. 61]. Нещасна обирає хибну стежину до парубоцького серця: “*Та не знала Марусенька, / Як причарувати, / Та побігла в темний вечір / Ворожки питати...*” Темне, моторошне дійство приготування чарів у тексті когерентне зі станом природи: “*Понад гаєм, понад полем / Туман налягає; / В однім шатрі циганочка / Огонь розкладає / Та до огню приставила / Рівні два горщечки: / В однім горщику зілля варить, / В другому – клочечки. / Над горшками на прутуку / Дві жаби печуться*” [8, с. 60]. Основна ідея балади Л. Боровиковського – абсолютне несприйняття застосування чарів як рудиментів дохристиянського світогляду, а тому в перелік чародійних засобів автор вкладає низку огидних образів. Сама учениця ворожки у глибині душі усвідомлює аморальність свого вчинку: “*Стоїть з нею, як плат блідна, / Дівчина Маруся*”. Але непоборне бажання будь-що вийти заміж лише за Гриця утримує дівчину на цій ховській жакхливій стежині. Тим часом циганка продовжує свою темну справу, сутність якої – *поєднання непоєднува-*

них речей. Перелік-ланцюжок ампліфікаційної когерентності розмаїтих образів, що виконують роль засобів ворожіння та чарів: *дві яснії зірки/розтерті сухі жаби/проціджене зілля/жменя піску... та ще особливе замовляння, особлива функція якого своїм корінням сягає у далеке минуле, у прасвіт українських замовлянь, дослідник яких М. Новикова відкрила існування формул смислової єдності, що ними користується прадавня магія слова [5]: "вплив-діяння за аналогією, що нею пояснюється і смисловий механізм переліків-ланцюжків"* – (прообраз ампліфікації); варіант магичних операцій, – *"pars pro toto",* означає *"частина замість цілого"* (волосся, крапля крові, предмет одягу) – *частини у магичному ритуалі ототожнюють саму людину*" [5, с. 19]. М. Новикова переконана, що деякі сучасні літературознавчі терміни закорінені у прадавні замовляння: *"Весь фольклор побудовано за принципом паралелізму, який у прадавніх текстах не сприймався як художній образ, а як безумовна реальність. Міф (а замовляння породжені ще живим міфом) порівнянь не відає. Йому відоме лише сусідство-тотожність, що його наш пізній розум назве аналогією"* [3, с. 38]. Явище, що у сучасному літературознавстві позначається терміном *синекдоха* [3, 638], М. Новикова вважає похідним від *магічного принципу – частина замість цілого, ототожнюваного за суміжністю*. Недаремно тип магії точно накладається на поетичний троп, що *"так само оперує частиною замість цілого, щоправда, лише в царині чистого слова, а не слова-діяння"* [5, с. 19–20].

Формули замовляння і чарів у тексті балади функціонують у нічній сцені, де головна дійова особа – Маруся, яка *"врізала русу косу,/ Та в клубочок збила,/ Зняла перстень із рученьки..."*. Таким чином чарівниця застосовує магичну операцію *"pars pro toto",* в якій частина дівочої коси та перстень *ототожнюють* енергетику закоханої, представляють у дійстві *саму людину*; наступна формула магичного дійства закодована у монолозі, де є образні пари ампліфікаційної когерентності: *місяць/небо; камінь/земля; риба/море; звір/поле; Грицько/Маруся* [8, с. 61]. Усі пари всередині самих себе аксіологічно когерентні: місяць поєднаний із небом, камінь із землею, риба з морем, звір із полем. А Грицько – із Марусею! Ця пара входить у перелік-ланцюжок і на неї поширюється закон впливу-діяння *за аналогією*, що нею пояснюється і смисловий механізм *переліків-ланцюжків*; у тексті балади застосована ще одна *формула магичного дійства*: пари, що входять у ланцюжок, ототожнюються *за аналогією*; але тотожність за аналогією *не творить аксіологічного зв'язку між парами*. Ось на цьому й побудована своєрідна *формула-замок магичного дійства*. Чари не закликають жодні сили поєднати Грицька із нелюбою, це вже сталося *за аналогією*: як поєднаний місяць із небом, камінь із землею... – так поєднаний Грицько із Марусею. А щоби закріпити замовлянням цю неприродну, штучно створену когерентність, учениця ворожки каже: *"Коли вони зйдуться пити, гуляти, – /Тоді нас будуть злі люди розлучати!"* А що місяць, небо, камінь, земля, риба, море, звір, поле *ніколи* не зйдуться, щоби *гуртом* пити й гуляти, того й *злі люди* не будуть *ніколи* чарами з'єднану пару розлучати! Оцей словесний магичний замок дівчина-чарівниця повторила *тричі*, при цьому *тричі* зводячи на небі *дві зірки*, а на землі – *тричі* розплітаючи свою дівочу *косу* (ритуал розплітання коси нареченої відбувається напередодні шлюбу, коли подружки плетуть для неї шлюбний вінок із барвінку, вінкоплетіння та розплетення коси – символічне прощання із дівуванням). У тексті балади – розплітання коси – один із магичних впливів, спрямованих на привертання милого, примусове втягнення його у передшлюбне дійство.

Стиль прадавніх народних замовлянь Л. Боровиковський адаптував до ідеї балади *"Козак",* *значивши, що текст належить до "подражання народної песні"*. Відразу ж зауважимо: *ераматична форма* однини замість множини, що застосована у номінації тексту, глибоко закорінена у прасвіт українських народних замовлянь, подібно, як це виявилось у баладі *"Чарівниця"*, але з тою різницею, що мовностилістичні формули замовлянь у цьому тексті не належать до чарів, тепер автор використав

їх виключно як художні засоби, наснажуючи образи високими етичними та естетичними характеристиками.

Мистецьке завдання балади "Козак" – переконливо змалювати глибокий патріотизм, відвагу, мужність, життєлюбність і терплячість у стражданні, силу християнської віри, силу бойового завзяття – *усього козацтва*, як великої історичної множини, інтегрованої у єдиний могутній кулак для захисту рідної землі. Ось тому-то автор імітує застосування прадавньої формули замовлянь – *"pars pro toto"* (одиничне замість цілого) – вже у назві балади, надаючи головному персонажеві надзвичайної сили, делегуючи йому право представляти єдність усього козацтва. Стиль народних замовлянь у тексті (монолог-діалог персонажа зі світом) межує із присутністю народнопісенного стилю, що актуалізується у формулі *заперечної ампліфікаційної когерентності*: "НЕ стаями ворон літає в полях, / НЕ хліб сарана витинає, / НЕ дикий татарин, НЕ зрадливий лях, / НЕ ворог-москаль набігає" [8, с. 57]. Мета заперечної формули початкового приховування сенсу – загострення читацької цікавості, адже все, що заперечує наратор у зачині твору, не раз ставало трагічною дійсністю історичного буття українського народу. Здається, автор назвав усіх сусідів, що ненаситно прагнули людської крові й постійно загрожували самому існуванню українця (*"сусід іде, лихо веде..."*). То хто ж веде лихо цього разу? Москаль? Ні, не москаль. *"То турок, то нехрист з-за моря летить..."* Хоча, плани і в нехриста, і в москаля однаково кровожерні й маніакальні: *"Він хоче весь світ під коліно зломить, / Побить, потопить у Дунаї..."* Але герой Л. Боровиковського не із слабкодушних: *"Нехай лиш виводить на поле шайки – / Помір'яємсь силами в полі!"* Козак не хоче виглядати пустопорожнім хвальком, він вірить, що справедливість захисту рідної землі знайде підтримку сил небесних, віра наснажує козака упевненістю у перемозі над ворогом: *"Уже ж не без Бога християнські полки / І вольний козак не без долі"*. Тут і далі у тексті вгадується сакральна вертикаль: *Небо – Людина – Земля*. Упевненість козака у перемозі над чисельним ворожим військом проявляється у тексті через діалог когерентної пари *козак/кінь*, якому відважний вершник велить летіти за Дунай, саме туди, де має статися доленосна битва: *"Широкою гриву на вітер пускай, / Неси мене, коню, за бистрий Дунай!"* Козацька доля – безжальна: *"Неси мене, коню, – заграй під сідлом, / За мною ніхто не жаліє. / Ніхто не заплаче, ніхто з козаком / Туги по степу не розсіє"* [8, с. 58]. Образ коня у баладі – образ близького товариша, який розуміє вершника, летить із козаком відважно назустріч смерті: *"За море, за море – вітри спереджай, / Неси мене, коню, за синій Дунай!"* Образ Дунаю тут сприймається як лімінальна зона – межа між світами: дочасним та вічним.

Діалог з конем – типова у фольклорі *формула іпонімної когерентності*, представлена зазвичай широким ампліфікаційним розмаїттям. Так, у народній пісні "Зійшов місяць і зоря", яку записав О. Потебня, образ коня олюднений, бо тварина не лише розуміє мову свого господаря, що може бути фактом аксіологічним, але й веде розумний (когерентний) діалог із ним: *"Зійшов місяць, ізійшов, / Парень улицю пройшов, / У конюшенку зайшов, / А в конюшенці новій / Стоять коні вороні, / І п'ють коні, і їдять – / Веселесенькі стоять, / Тільки один кінь не п'є, / Копитами землю б'є, – Ой чом, коню, ти не п'єш, / Копитами землю б'єш? – Тому, пане, я не п'ю, / Чую, пане, дорогу – / Широку, далеку, / Підем турка воювать, / Кров гарячу проливать, / Тебе, пане, зрубають, / Мене – коня – впіймають, / В конюшенку одведуть, / Вівса, сіна зададуть, / Я молодчика стопчу / Та й у свій край утечу"* [7, с. 188]. Народна пісня олюднює і возвеличує образ коня: він – пророк, бо наперед бачить події у їх розвитку; він пророкує, що після загибелі козака не продасться ворогові ні за овес, ні за сіно, ні за теплу конюшню... *А стопче ворога й повернеться у свій край*.

Герой балади Л. Боровиковського знаходить відраду в розмові зі своїм вірним бойовим товаришем й уже не почувається самотнім у широких степах. У мистецькому стилі ампліфікаційної когерентності актуалізується не лише сакральна вертикаль координат буття, але знову застосований стиль у формулі синекдохи: замість – я,

козак каже – ми, бо відчуває приязний взаємозв'язок із навколишнім світом: із конем, із полем, із зірками, хмарами, буйними вітрами. У цьому світі козак почувається, як у рідному домі: *“Не треба на полі вожатого нам;/ Вожатий нам – звізди;за мною / Товариші – хмари; а буйним вітрам / Дорогу дамо за собою./ За синій Дунай – по степах розгуляй;/ Нам поле трави не закрие.../ Постіль мені буде – широкі поля;/ А чорная хмара покрие.../ Умиюсь дощами: утрюсь чапраком;/ А вичеше терен колочий;/ А висушить сонце; в спеку під дубком / Напоїть рівчак говорючий”* [8, с. 58]. У баладі Л. Боровиковського герой усвідомлює, яке важке й відповідальне завдання стоїть перед усім козацьким військом, але, у відповідності до магічної формули, запозиченої із стилю прадавніх замовлянь, заявляє: *Розсію, розвію я сам ворогів;/ В Дунайській їх витоплю хвилі;/ А сам відпочину посеред степів / З конем на високій могилі...* [8, с. 59].

Дослідження стилю ампліфікаційної когерентності у фольклорі та літературному тексті першої половини XIX ст. свідчить про закоріненість сучасних літературознавчих явищ – ампліфікації, аналогії, діалогу, монологу, синекдохи – у прадавньому народному замовлянні, слово якого у своєму розвитку перетекло у характерний стиль історичної пісні й думи, а ті, відповідно, розгортають свіжу сторінку образотворення в літературному тексті. І все разом вказує на правічне існування нерозривної єдності чудових національних традицій образотворення, засвідчує велич та досконалість рідного слова, його силу впливу, що рівняється із всемогутністю живлющого й цілющого сакрального джерела, в якому із давніх-давен аж донині черпають духовну й фізичну наснагу легендарні герої, що своїм життям і загибеллю на полі слави до небес підносять честь та гідність козацького роду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
2. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального) / Т. Комаринець. – Львів : Вища школа, 1983. – 223 с.
3. Літературознавчий словник-довідник : Nota bene / друге видання, виправлене, доповнене. – К. : Академія, 2007.
4. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) / С. Луцак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.
5. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / М. Новикова // Українські замовляння / упорядник М. Н. Москаленко; авт. передм. М. О. Новикова. – К. : Дніпро, 1993. – 309 с.
6. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських. – К. : Наук. думка, 1978. – 326 с.
7. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / упоряд., вступ. стаття і прим. М. К. Дмитренка. – К. : Муз. Україна, 1988. – 312 с.
8. Українські поети-романтики : Поет. твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка; ред. тому М. Т. Яценко. – К. : Наук. думка, 1987. – 592 с.
9. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Я. Збір. творів: у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–111.
10. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори: у 4-х тт. / під заг. ред. В. Лісового. – Т. 1. – К. : Смолоскип, 2005. – XXXVIII. – 402 с.

The Style of Coherence Amplification in Folklore and Literary Text

Roman KROKHMALNYI

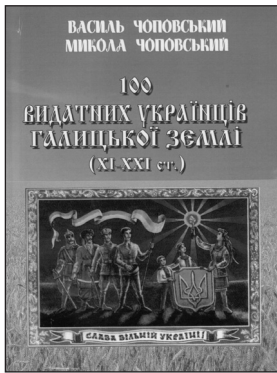
The article reviews the issue of relations between certain modern literary phenomena with ancient Ukrainian spells, stylistic reminiscence so which can be countered in folksongs and dumas along with traditional synergy of eponyms, phytonyms and other emages. The features of this style in literary texts of the early 20 century has been observed, in extricable ink between traditions of Ukrainian national art of image creation has been shown. According to the author, the research of coherence amplification in folklore and literary texts shows impenitence of modern literary phenomena – amplification, analogy, dialogue, monologue, synecdoche – in the ancient folk spells. The words from this genre evolved in to characteristic style of historical song and дума, which accordingly show a new page of image creation in literary text.

Key words: amplification, folklore text, literary text, coherence, artistic image, song, style.

Стаття надійшла до редколегії 16.08.2015

Прийнята до друку 4.09.2015

Нові книги

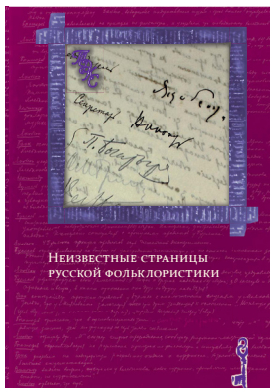


Чоповський В., Чоповський М. 100 видатних українців Галицької землі (XI–XXI ст.). – Львів, 2015. – 905 с.

У книзі вміщено сто біографічних нарисів, історичних портретів видатних галичан, представників різних верств суспільства – князів, мислителів, письменників, учених, митців, громадських, культурно-освітніх і церковних діячів. Завдяки їхнім зусиллям упродовж століть формувалася і розвивалася українська культура та світоглядно-ментальна специфіка української нації. Автори книги наполягають на думці, що історія може бути лише тоді науково об'єктивною, “живою”, “коли розповідатиме про реальних людей, які творили минуле України й відігравали важливу роль в історичній долі народу”. Серед ста осіб – князі Володимирко Володарович, Ярослав Осмомисл, Роман Мстиславович, Данило Галицький та ін., діячів часів козаччини (Іван Вишенський, Йов Борецький, Роксолана, Петро Сагайдачний), особистості XIX–XXI ст. (діячі “Руської трійці”, сучасники І. Франка, творці культури й науки, політики, військовики

й освітяни XX ст. та сучасності). Фольклориста, етнолог, культуролога зацікавлять, зокрема, біограми Олекси Довбуша, М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького, І. Франка, М. Павлика, Н. Кобринської, О. Роздольського, С. Рудницького, М. Колесси, М. Пазяка та ін.

Неизвестные страницы русской фольклористики / отв. ред. А. Л. Топорков. – Москва : Индрик, 2015. – 576 с.



У книзі проаналізовано зв'язки фольклористики та російської формальної школи, пошуки фольклорної альтернативи у творчості російських мислителів Срібного віку, метаморфози архаїчних сюжетів і образів у слов'янській фентезі. Оpubліковано протоколи засідань Московського лінгвістичного гуртка (1919–1922), доповідь В. Я. Проппа “Морфологія російської народної казки”, нариси про біографії та фольклорні інтереси академіка В. М. Перетца, заслання революціонера-етнографа А. А. Макаренка, дослідника народної медицини В. Ф. Демича, а також інших учених і письменників: О. О. Блока, А. І. Кірпічнікова, Н. І. Лебедевої, В. Н. Мочульського, А. Н. Островського, І. П. Сахарова, І. І. Срезневського, К. Ф. Тандера тощо.