

## КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ

*Зроблено спробу дослідити фольклорний наратив як смисловий традиційний утвір у подієвому аспекті, як живий комунікативний процес. Категорія колективності наративного акту представлена як узгодженість смислів транслятора та реципієнта традиційних знань (тлумачення наративу Рональда Барта). Фольклорна комунікація реалізується на вербальному та невербальному рівнях. Необхідним елементом фольклорної системи визначається виконавський акт.*

*The article attempts to explore the folklore narrative as a semantic traditional formation in terms of event driven as live communication process. Category of collectivity of narrative act is presented as consistent meanings of translator and recipient of traditional knowledge (the interpretation of narrative by Ronald Burt). Folklore communication is realized in verbal and nonverbal levels. Performing an act is viewed as an essential element of folk.*

Традиційний смисл існує на двох взаємопов'язаних рівнях: на рівні семантики та на рівні реалізації цієї семантики у вигляді функції. Цю функцію, на наше переконання, виконує наратив щодо фольклорного тексту. Під наративом ми розуміємо реалізацію фольклорного тексту, тобто його виконання (відтворення) у формі співу, речитативу, оповіді, рухів, тобто процес вияву його структури, семіотики, семантики і смислового синтезування. Насправді, "і те й інше здійснюється в процесі розгортання тексту як лінійного словоряду з його специфічною логікою, граматичними формами і внутрішньотекстовими зв'язками естетичного характеру" [8, с. 163-164]. На нашу думку, цей процес розгортання смислу може здійснюватися й у формі магічних обрядодій, ритуальних рухів, імітації поведінки тотемної тварини тощо. Тому ми включаємо в наратив також невербальні фольклорні форми. Адже, на відміну від писаного тексту, фольклорний текст не перераховується, а тому ціла система прийомів допомагає оперативній пам'яті реципієнта утримувати відрізки вербального тексту й актуалізувати елементи невербального тексту, які залучаються до різноманітних внутрішньотекстових зв'язків. Закономірності структурування наративу стають зрозумілими безпосередньо в процесі його розгортання. Процес розгортання наративу К. Чистовим представив як розвиток "розчленованих і водночас контактних одиниць тексту, які слідують одна за одною" [9, с. 170]. С. Адоньєва реалізацію вербального наративу репрезентує як "оповідь про конкретні події", в якій "відсутній універсальний розподіл, протиставлення учасників діалогу" [1, с. 127]. Об'єкти трансмісії в наративі конкретні, але потверджують те, що становить колективну цінність, позначають традиційний ментальний комплекс.

До визначених К. Чистовим та С. Адоньєвою засобів розгортання вербального наративу, серед яких:

- а) синтаксичний паралелізм рядків;
- б) ритмічна та семантична упорядкованість;
- в) лексична синонімія;
- г) слова, що повертають до попередніх синтагм; ми пропонуємо додати:
- д) мелодійну розчленованість;
- е) наочну послідовність дій (у танці та ремеслі);
- є) систему кольорів (у вишивці та образотворчому мистецтві);
- ж) символічну систему (в архітектурі та орнаменталістиці).

Це впливає з підтримуваної нами концепції фольклорного тексту як втілення традиційного смислу у вербальній та невербальній формах. Якщо "деякі зображення з точки зору внутрішньої хронології безумовно передували вербальним сюжетам" [2, с. 237], то, визнаючи малюнок-текст, виріб-текст, ритуал-текст, логічно вважати наративом розгортання будь-якого з названих фольклорних текстів. Ступенювання фольклорного тексту як наративного феномена наштовхується на різні перепони в залежності від того, якими одиницями

дослідник оперує в ході аналізу. Такими одиницями визнаються:

- конкретний запис-варіант;
- група записів, об'єднаних за регіональним принципом або за джерелом інформації (наприклад, записані від одного інформатора);
- носій як представник соціальних, групових об'єднань [6, с. 303].

Носій-оповідач, виконавець фольклорного твору, суб'єкт трансмісії традиційного знання не вподібнюється автору літературного твору з тієї причини, що письменник закладає у свій твір індивідуалізований смисл, який передається за допомогою мовного коду. У фольклорі більшість компонентів тексту задаються ззовні через механізми трансмісії; смисл може навіть не усвідомлюватися оповідачем (наприклад, тексти так званих заумів). Оповідач є автором текстової інтерпретації, він нашаровує на традиційне смислове ядро особистісний смисл і розставляє відповідні до його власного сприйняття акценти. Суть інтерпретації висловив В.Старк, коли означав два типи мислення: "Ідеї та переконання... можуть знаходитися в двоєдиному відношенні до реальності: вони можуть належати або до фактів, або до прагнень, викликаних реальністю, або, скоріше, реакцією на неї. Де є перше співвідношення – перед нами... істинне мислення; де є друге – перед нами ідеї, які можуть опинитися істинними лише випадково і які, дуже ймовірно, викривлені упередженнями в найширшому сенсі... Можна було б, напевне, описати перший тип як раціональний, другий – як емоційно забарвлений, перший – як суто когнітивний, другий – як оцінний" [11, с. 231]. Другий тип мислення, на нашу думку, продукує інтерпретацію тексту.

Текстові модифікації, які ми сприймаємо як вияв наративної творчості, пов'язані з цим новим смислом. Йдеться не стільки про індивідуальний смисл, скільки про соціальне переосмислення наративу оповідачем, який завжди належить до певного соціуму – середовища побутування тексту. Оповідачем ми умовно називаємо не лише транслятора усного вербального тексту, а й носія будь-яких традиційних знань, які постають як текст і можуть передаватися лінійно та інтегрально.

Наративний процес регулюється носієм через послідовність вибору оцінок на різних рівнях розвитку мотиву фольклорного тексту. Особа може вибирати свою схему й сценарій у розповіді одного й того ж сюжету, щоправда, у межах жанрових вимог. У сюжетних варіантах казки, наприклад, із записів Б.Грінченка, про чоловіка-дурня, який не знає, як поводитися із дарунками тестя, казкові персонажі мають різні імена: 1. Ілько і Олька [10, с. 450–452] та 2.Фесько та Хвеська [10, с. 452–454]; у варіанті 2. Хвеська посилає чоловіка за дарунками "до батька". Це слово має виразну позитивну конотацію. Отже, оповідач хоче підкреслити сприятливе ставлення "до батька", на відміну варіанту 1., де сказано: "... а в Ольки батько був багатий".

Носій-реципієнт, який сприймає фольклорний текст і є в майбутньому його потенційним транслятором, не цитує дослівно попереднього оповідача; він передає смисл за допомогою прийнятих традиційних форм, на шаруючи на нього текстові акценти та конотативні елементи, що є результатом власного переосмислення. Приміром, бабусин рецепт великодньої паски онука засвоює, відтак вона вдається до використання новітніх кулінарних технологій, наприклад, оздоблює ритуальний хліб декором, придбаним у супермаркетах. Отже, ми спостерігаємо певну інтерпретацію.

Реципієнт запам'ятовує й переказує напам'ять текст, розгортає наратив, але тією мірою, якою це органічно й природно для його власної свідомості. У такому сприйнятті закладається можливість трансформації сакральних текстів, установок, смислів, коригування акцентів відповідно до нових засад сприйняття реципієнтом: так з'являються інновації та реконструкції текстів, інші акценти та інтонації наративу. Цікаво простежити, як у творчості оповідача з'являються наративні варіанти. В. Дубравін зробив це на основі зіставлення творів із репертуару роменського кобзаря Є. Адамцевича різних років, визначив домінуючі жанри, дослідив новотвори, вказав характерні стильові відоміни музичної рецитації, внесені кобзарем. Дослідник виділив три періоди творчості кобзаря: 1) кінець 20-х та 30-ті рр.; 2) 40-ві рр. і 3) післявоєнна доба. На першому етапі бандурист звертається переважно до традиційного кобзарського репертуару. Це пісні історичного змісту (про Морозенка, Семена Палія, Супруна, Байду), козацька лірика ("Ой не пугай, пугаченьку"), родинно-побутова лірика ("Через мої ворітونها", "Ой попливи, вутко", "Із-за гори ворон кряче" та ін.), жартівливі ("Невдалий обід"), "Піп та грішна молодиця" та ін.). Згодом більший інтерес виявляється до пісень літературного походження (на слова Т. Шевченка, М. Вороного, А. Александрова, С. Карпенка, О. Олеса та ін.).

У 30-ті рр. кобзарь зробив перші спроби складання власних творів, у яких елементи нового жанру пристосовував до стилю музично-речитативної декламації. Прикладом такого твору дослідник називає "Першотравневу", бо в ньому поширені ритмічно-інтонаційні масових пісень синтезовані з традиційними прийомами епічного співу. Таким чином, уже в 20-30-ті роки репертуар Є. Адамцевича мав "своє обличчя" і відрізнявся від репертуарів не лише його попередників, але й сучасників. Сформувався новий тип транслятора, у творчості якого (в репертуарі, виконавській манері) тісно перепліталися традиційне й нове відповідно до духу часу. Ймовірніше від усього, на нашу думку, причина продукування "нового" репертуару була продиктована політикою: репресії 1934 р. проти українських кобзарів, котрі відмовилися виконувати радянські "новотвори" та підмінювати думових героїв іменами вождів революції.

У воєнні роки репертуар кобзаря збагатився авторською піснею "У неволі". Цікавим є третій період творчих шукань кобзаря-бандуриста. З огляду на досліджену проблему, варто детальніше зупинитися на авторських новотворах (наприклад, "Думі про Федька"). Як зазначає В. Дубравін, якщо за стилем оригінальні пісні кобзаря з погляду структурно-формальних ознак (строфічність форми, періодичність музичної будови, природне поєднання мовної інтонації з пісенною мелодикою) майже тотожні масовим пісням, то дума цілком витримана в традиційно-епічному стилі. Це виявляється і в нерівноскладовій організації вірша, і у використанні типичних порівнянь, поетичних паралелізмів, і у вживанні дієслівних рим, і в мистецтві музичної рецитації, коли слово домінує над співом, диктує йому структуру, семантику музичної мови. Усе це засвідчує про засвоєння Є.

Адамцевичем непростотої техніки складання думи. Новітня тематика зумовила автора використовувати відповідну лексику. Тож зрозуміло, коли у вибудовані раніше кобзарем моделі епічної рецитації вводяться звороти, які смислово пов'язуються з енергійними ритмічно-інтонаціями мітингової мови. Ритмічна та мелодійна пружність, продиктована, безперечно, новою образністю, надають думі сучасного звучання. Проте і в музичному тексті думи виразно відчувається інтонаційне відлуння міської лірики. Отож, підсумовуючи, зазначимо, що базові знання кобзаря-транслятора та майстра успадковані від учителя в юнацькі роки. У подальшому реєстр творів постійно поновлювався, складаючи хронологічне напластування. Чимало пісень – продукти власного творчого пошуку як резонанс на злобу дня ("У неволі", "Пісня про космонавтів", "Про 15 діб" тощо). Отже, репертуар кобзаря засвідчує, що його творчість, як носія народної епіки, функціонує не в статичності свого первісного буття, а в динамічному аспекті, як явище, що змінюється, еволюціонує [5, с. 57–64]. Саме в процесі наснаження традиційного тексту новими смислами (природження смислів) створюється множина варіантів інтерпретації кобзарського репертуару.

Таким чином, можна твердити, що носієві належить авторство в:

1. виборі самого традиційного знання для трансмісії;
2. способі схематизації тексту;

3. виборі конотативних елементів для розстановки смислових акцентів і маркуванні власне нового смислу, яким збагачується текст у його виконанні.

Таку діяльність оповідача, носія іноді називають "кристалізацією смислу" [12, с. 22].

Усе, що зумовлено цими авторськими діями носія фольклорного тексту, буде мати вигляд реконструкції чийогось минулого досвіду на основі свого. Таким чином, схема конструкції нарративу повинна містити певні пункти, як-от сюжетна основа, композиційні вимоги, жанрові умови, які є обов'язкові для трансмісії фольклорного тексту. Однак, поряд із цим, вона допускає незаповнені лакуни, які заповнюються носієм тексту відповідно до його способу сприйняття й передавання повідомлення, смислових інтенцій, соціального середовища перебування тексту. Наприклад, у записах народних легенд зустрічаємо тексти, що містять епілог-мораль. Безумовно, ця узагальнююча частина нарративу будується на основі особистого досвіду оповідача, оскільки повчання сприймаються лише тоді, коли їх збагачує особистісним смислом сама людина. Бувальщина "Хитра жінка", у записі М. Савченка, містить цікаву моралізаторську частину: "А вони (комісар та його дружина, які відмовили панові у приготуванні кави, мотивуючи це власним убозтвом – І.О.) добре знали, що то за кава і пили так, як мужик воду, але трималися пословиці: не все показуй, що маєш, то ще до того придбаєш. А як будеш все показувати, то легко й те стратити; краще бідним прикидатися, бо бідні шати нікого не зражають, а багаті життя і добитку збавляють" [10, с. 651]. Важливо, що за сюжетом бувальщини пан додав до пенсії комісару сто рублів, зглянувся на його скрутне матеріальне становище, яке позбавляє родину насолоди екзотичного напою. Отже, заключна дидактична настанова нарративу виконує прагматичну функцію, транслятор, очевидно, і зацікавився текстом та включив його до власного репертуару, оскільки він був цікавим персонально йому, збагатив заключну частину особистісним досвідом.

Схеми нарративних компонентів, які представили В. Лабов і Т. ван Дейк, не надто відрізняються одна від одної [6]. Її елементами (категоріями, за Т. ван Дейком)

е: сюжет – мораль (ідея, смислова сентенція) – форма (жанрова форма) – епізоди - події – ускладнення – оцінка – висновок [12, с. 26].

На думку авторів нарративних схем, довіра до оповідача й сприйняття традиційного знання залежить від того, наскільки повно відтворені ці категорії та наскільки вони збагачені близьким для сучасників смислом. Отже, зазначені категорії є конвенційними, погодженними на смислового рівні між оповідачем і слухачем. Здебільшого у фольклористиці конвенційність замінювалася традиційним поняттям колективності фольклору в розумінні масової причетності до творчого процесу. Так, П. Богатирьов вважав, що етнографічні факти можна поділяти на активно-колективні й пасивно-колективні. До активно-колективних, на його думку, належать такі факти, які розглядаються всім колективом як спільне надбання. Це – жіночі вишивки, поширені в громаді пісні, календарно-обрядова лірика. До пасивно-колективних належать такі етнографічні факти, які, хоча й вважаються спільним надбанням колективу, але створюються окремими людьми, які можуть не належати до цього колективу. Це – картини, посуд. До пасивно-колективних відносяться також українські думи, замовляння, бо вони виконуються не кожним членом соціуму, а лише окремими його представниками [3, с. 384]. Треба сказати, що в радянській фольклористиці переважала тенденція протиставляти колективний фольклорний нарратив індивідуальному, як масовий творчий акт одиничному. У того ж П. Богатирьова магичні дії розподіляються на такі, що провадяться за участю багатьох виконавців, і такі, які відбуваються за участю одного виконавця [3, с. 196–197]. На наш погляд, колективність нарративного акту полягає не в кількості учасників, а в узгодженості смислів транслятора та реципієнта традиційних знань.

Характеристика колективності фольклорного нарративу в нашій статті не протиставляється суб'єктивності. Навпаки, той чи інший тип творчої індивідуальності, що проявляється в суб'єктивності, виражає властиві для представленого ним типу культури глибинних структурах – колективному несвідомому. К. Юнг зазначав, що якщо у сні домінує міфологічна структура, він говорить універсальною мовою, і ми здатні відшукати паралелі для вибудови контексту, володіючи необхідними знаннями. Так, наприклад, якщо у сновидінні постає протиборство героя з драконом, кожний знайде, що сказати з цього приводу, оскільки всі ми читали легенди та казки й дещо про героїв і драконів нам відомо. На колективному рівні сну в людей практично немає відмінностей, усі відмінності виявляються на індивідуальному рівні. Саме на цьому ґрунтується те явище, що "будь-яка людина, яка описує свої власні сні, змінює їх під впливом аналогічних снів та фактів, про які вона чула раніше. Так само той, хто розповідає, як йому привидівся якийсь дух, під час оповіді несвідомо змінює своє видіння під впливом схожих історій, які він знав раніше" [3, с. 281].

Колективність доводить, що окремі творці нарративу не розходяться із ціннісними орієнтаціями культури й цілком відповідають картині світу, яка створена цією культурою. Отже, колективність – це узгодженість, конвенційність суб'єктів трансмісії фольклорних текстів – транслятора та реципієнта, які обидва є носіями традиційних знань. Колективність як вияв конвенційності транслятора й реципієнта фольклорного тексту породжує таке явище, як багатозначний текст. Колективність є також причиною різночитання смислу нарративу. Отже, дві інтерпретації хоча й передбачають два різні пратексти, але можуть пояснюватися розвитком

подібних рис внаслідок тривалих контактів різнорідних текстів. Колективність нарративу є певною мірою умовною, але її результат – "різні смисли", перекодовані в розповідну систему позначень, реалізовані в "омонімічних" текстах, які, впливаючи один на одного, зрештою, співпадають в одному тексті, де різні елементи пов'язані з різними значеннями" [7, с. 315]. Є свідчення, що самі виконавці вказували, що причиною полісемії в текстах є те, що вони часто "засвоювали билину не від одного, а від декількох учителів" [9, с. 151]. Унаслідок колективного характеру нарративу відбувається трансформація тексту. Вона пов'язана з пересмисленням тексту носієм, системною полісемією різножанрових текстів, виникненням нових функцій тексту й втратою старих (як це відбувається з колядками чи обрядовими танцями). Індивідуальна культурна свідомість носія суб'єктивно охоплює набір універсальї фольклорного тексту, пропускаючи його через особистісне сприйняття. Суб'єктивне прочитання, інтонавання тексту незаперечно, але в ньому завжди проявляється іноді не усвідомлювана колективна сутність, яка задає спектр можливих суб'єктивних проявів. Канали творчої активності суб'єкта трансмісії фольклору повинні відповідати системним якостям, визначеним у результаті колективної творчості.

Суб'єктивність і колективність відповідають одна одній як програма і її виконавча ланка (її реалізація). У жодному разі суб'єктивність, інновації та варіації фольклорного тексту не можуть вважатися збоями в загальній "колективній програмі" творчості, бо завдяки їм ця програма функціонує.

Оповідач, як правило, не задовольняється цілком висновком або підсумком у його загальній, узгодженій інтерпретації; він позначає певним чином важливість тексту для слухача, думку про події; власна його оцінка є інтегральною частиною нарративної схеми. Звісно, не всі тексти мають маніфестувати оцінний (коментаторський) компонент, який ми ще називатимемо суб'єктивним. Проте суб'єктивність полягає вже в тому, що оповідач будує текст на основі власного досвіду.

Суб'єктивність нарративу, як ми вважаємо, полягає в тому, що в ході фольклорної трансмісії відбувається привнесення в текст смислу, який відображає цінності суб'єктивно-особистісного начала. Таким чином, за М. Хайдеггером, людина-творець зазіхає на формування своєї власної сутності. Суб'єктивність як діяльнісний первень фольклорної творчості, деякою мірою постає обслуговуючою у відношенні до суб'єктивності: вона здійснює її антропологічну проєкцію: "...суб'єктивність людини, з одного боку, виявилася метафізичною основою розгортання її творчої діяльності; з іншого боку – породила антропологічну проєкцію на світ..." [8, с. 29]. Саме тому суб'єктивність нарративу є цілком органічним складником суб'єктивності соціуму, індивіда, спільноти.

Прямий вияв суб'єктивної оцінки часто записується укладачами фольклорних текстів як важливий компонент нарративу. Ліричні відступи від сюжету оповіді фіксуються укладачами фольклорних збірок уже в XIX ст. Приклади можна навести із записів П. Куліша, П. Чубинського, Б. Грінченка. Візьмемо для підтвердження казку зі збірника Б. Грінченка, надану упорядникові Т. Зіньковським, записану від І. Осадченка. У тексті "Доля" міститься значний фактаж особистісних оцінок подій, що розгортаються в сюжеті, наприклад: "Багато-му і чорт дитину колише. Звичайно, багатою все йде, як з води, а в бідного, коли сам чого не загубе, то шось украде"[10, с. 111]; "Як живе чоловік при вбозтві, то й хороший зробиться поганим, а як при волі, то й ледащо покажеться гарне" [10, с. 113].