

ДУХОВНІСТЬ ЛІТЕРАТУР СВІТУ

УДК 821.161.2.09

Бистрова О. О.

доктор філологічних наук, доцент
Дрогобицький державний педагогічний університет
ім. І. Франка

ФУНКЦІОНУВАННЯ СИМВОЛУ ДУША В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Статтю присвячено дослідженню теоретичних аспектів функціонування символу «душа» в літературному творі. Аналіз здійснений на прикладі творчості таких українських письменників, як Т. Шевченко, І. Франко, М. Рильський, В. Сосюра, Л. Костенко, Д. Павличко. Проаналізована здатність символу «душа» творити цілісний дискурс, у якому може виконувати роль порівняння, метонімії, провокувати той чи інший синтаксичний лад, увиразнювати часопростір.

Ключові слова: душа, поетика, домінуючий образ, символ, ритм.

Статья посвящена исследованию теоретических аспектов функционирования символа «душа» в литературном произведении на примере творчества таких украинских писателей, как Т. Шевченко, И. Франко, М. Рильский, В. Сосюра, Л. Костенко, Д. Павлычко. Проанализирована способность символа «душа» творить целостный дискурс, в котором может исполнять роль сравнения, метонимии, провоцировать тот или иной синтаксический лад, детализировать хронотоп.

Ключевые слова: душа, поэтика, доминантный образ, символ, ритм.

The article deals with the theoretical aspects of the functioning of the symbol "soul" in a literary work on the example of Ukrainian writers such as T. Shevchenko, I. Franko, M. Rylskyi, V. Sossure, L. Kostenko, D. Pavlichko. The ability of the soul to create a holistic discourse, which can act as a comparison, metonymy, to provoke a particular syntactic way, refine chronotope has been analyzed.

Key words: soul, poetics, the dominant image, symbol, rhythm.

Домінанта душа характерна, насамперед, для поезії, менше для прози, ще менше для драматургії. У душі натурфілософії Ф. Шеллінга душа сприймалася як духовна сила – абсолют, який

формує як природу, так і людський розум. Душа – символ, за яким, як і за природою, великі обшири і великі таємниці: «...якщо в язичництві природа була тим, що розкривалось назовні, а ідеальний світ, відповідно, відступав на задній план, то у християнстві, навпаки, разом з тим, як ідеальний світ відкривається назовні, природа швидше повинна була відступити на задній план як таємниця» [Шеллинг 1966: 136].

Дуалістичність у розумінні душі як символу розкриває великі можливості смислоутворення цього образу в текстах митців усіх часів. Якщо поет уводить символ у реалістичне поле деталей і образів, то і символ у цьому ряді набирає автологічних, реальних ознак, стає символістичною деталлю, як, наприклад, у Сосюри: *Все вище шлях важкий... Внизу гудуть бетони... / Золотобарвним сном душа палахкотить* («Червона зима»).

К.-Г. Юнг так визначає категорію душі: «*Душа (психічне, психіка, особистість, персона, аніма). В процесі моїх досліджень, присвячених структурі несвідомого, мені вдалося встановити логічну різницю між душею і психічним. <...> Під душею я розумію певний, відокремлений функціональний комплекс, котрий найкраще охарактеризувати як "особливість", явище сомнамбулізму, двійництва, розщепленої особистості і т. і. привели нас до тої точки зору, що в тому самому індивіді може існувати велика кількість особистостей*» [Юнг 1998: 509].

Якщо душа – «відокремлений функціональний комплекс», то вона в мистецтві не може не стати символом із безліччю шарів і сенсів, а значить – і функцій. Однією з функцій є функція деталі. Якщо в певних умовах символ може виконувати роль художньої деталі, то й, навпаки, деталь може перетворюватися на символ. Однією з умов є часте повторювання, а також філософське підгрунтя тексту. Символ-деталь стає виразником метонімічних стосунків між поняттям і одним з його конкретних репрезентантів. У нашому випадку це людина і її душа. Саме душа стає метонімією-репрезентантом у різних авторів.

Символ-деталь душа може цілком заступати свого володаря, перебираючи на себе емоції героя, особистості; герой ніби зі сторони спостерігає ситуацію і характеризує її: *Рвали душу мою / Два Володьки в бою / І обидва, як я, карооки... / Рвали душу мою – / комунар / і / націоналіст* (В. Сосюра «Два Володьки»).

За символом душа не закріплюється стійка номінація об'єкту. Така фіксація метонімічного символу позбавила б його оригінальності, обмежила б його образність.

Відчутність стійкої номінації біля символу, а відтак і деталі душа провокує утворення величезного спектру значень і формотворчих потенцій. У Л. Костенко душа – супутник ліричного «я», двійник, уособлення духовного світу героя. Це й архетип, й авторський символ з глибинним підтекстом, скерованим у добу і особистісне життя митця: *Я одягаю пурпуровий плащ. / Бики вже люттю наливають очі. / Я йду на них! Душе моя, не плач... / Ці види спорту вже тепер жіночі* («Я, що прийшла у світ не для корид...»).

Крім символу душа, тут є й інші символи-деталі концептуального характеру зі стійкими семантичними алузіями: пурпуровий плащ, бики, види спорту. В ієрархії символів першість тут за репрезентантом-двійником душа.

Для ліричного героя Франка в «Зів'ялому листі» душа – багатозначний символ. По-перше, це двійник героя, який перебирає на себе його страждання: *«Не боюсь я людський пересудів, / Що потраплять і душу порвати»* [Франко 2004: 25].

По-друге, душа набирає відблиску містичності, таїни, відокремлюється від свого носія і стає об'єктом спостереження іншого ліричного суб'єкта. Уся поетична душа оповита романтичністю і навіть ірреальністю: *«...За те тасмне щось, що тліє полу скрито / В очах твоїх і шепче: «Тут сповито / Живую душу в пелену тісну?»* [Франко 2004: 26].

По-третє, душа стає об'єктом одвічного мотиву мінати душу, віддати душу (комусь або за щось): *«Тоді б я душу дав за тебе»* [Франко 2004: 26].

По-четверте, душа стає об'єктом порівняння, тобто як символ розширює свої естетичні потенції: «Щось щемить в душі, мов рана...» [Франко 2004: 27].

По-п'яте, душа набирає всеохопного психологічно-філософського значення і стає врівень з ліричним героєм – велетнем духу: «Як згублену любов, не сповнене бажання, / Невиспіваний спів, геройське поривання, / Як все найвище, чим душу як кормлю» [Франко 2004: 28].

В ієрархії *душа, серце, розум* душа – прямий заміник ліричного «я» з усіма його прерогативами, душа – мисляча еманация. А все інше більше тяжіє до фізіології: «Чому ж, без тебе серце рвесь, / Душа болить і плаче?» [Франко 2004: 59]

Душа – самостійний художній образ зі своїм буттям, метафоризованим і неоднозначним, він активно впливає на всю цілісність строфи як дискурсу. Так душа бере участь у творенні не лише змісту, а й форми (паралелізми, повторення, деградація, метафоричний епітет). Обидві частини паралелізму з'єднані одним настроєм – безвиході і приреченості: *Сипле, сипле, сипле сніг, / Килим важче налягає... / Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає*. Бадьорість ритму – «слабне, погасає» – це вплив трійстих повторень першого і четвертого рядків. Повторення уповільнюють рух думки і плин почуттів.

Отже символ душа виконує одночасно і формотворчі, і змістотворчі функції як рушій гармонійної цілісності. Душа не продукує лише почуття, але й думки, перебираючи на себе і функції мозку: «Хто се люто гонить думки з душі...» [Франко 2004: 63]

Одночасно формується як символ ще один образ – метафора огонь (огень). Зростає частотність вживань образу й розгортається палітра значень. Огонь стає символічним супутником душі, живлячи її духовну сутність: «Отже ж тепер найкращий мій огонь згорів» [Франко 2004: 64].

Емфаза висловів болю досягає найвищих точок людської витривалості. Відчай героя не має меж і смерть коханої – то і його

смерть духовна, смерть душі: *«І навіки душу я запер, – я умер»* [Франко 2004: 65]. Символ душа долає земні простори, земний час, знаходячи притулок в інших світах: *«Душа в безмірному просторі»* [Франко 2004: 66], душа діє активно й безжалісно: *«Душа моя похоронила / Всі радощі і все страждання»* [Франко 2004: 67].

Символ душа в цій своїй багатогранній палітрі стає домінантою всієї ліричної драми *«Зів'яле листя»*, формує композицію, утворює єдність усіх жмутків поеми. Душа як символ активно утворює навколо себе семантичне поле, у якому живе своїм життям і не лише в оболонці ліричного «я». Вона відокремлюється від «я» і вже втілена в суб'єкті дії і діалогу, який веде «я» з «вона»: *«І сей проклін, душе моя, / Хотів на тебе кинуть я / За насміх твій, за весь твій чар...»* [Франко 2004: 71]

І ось, нарешті, знов виникає мотив міняти душу. Герой, душа якого пройшла всі можливі муки і страждання на землі, зазирнула в безмірні простори і ніде не знайшла порятунку, тепер знов готовий вимінати душу на спокій і сповнення бажань, вступивши, як Фауст, у зговір з чортом: *«Хоч би прийшлося і чорту душу дати, / А сповняться бажання всі мої»* [Франко 2004: 75].

З'являються в аурі символу душа містичне забарвлення, чорна магія, «щось влилося темне і студене». Волаючи до чорта, переступаючи через власні принципи (про які нагадує такий чорт), герой готовий віддати найцінніше, піднімаючи насміх свого опонента: *«Пекельна се приємність від вас про душу чуть»* [Франко 2004: 77]. Саме гість нагадує героєві про колишнє його ставлення до душі, про промовистий афоризм «душа – то нервів рух». Готовність віддати найдорожче – душу – за єдиний поцілунок ще раз зміцнює нас у думці, що образ душі – це народжений у тексті всеохопний символ з надзвичайно широким спектром значень і функцій у поемі. Це ніщо інше, як зрада собі самому, зрада фатальна ще й тому, що чорт глузує з душі героя, відкидає його жертву: *«Та ваша душенька – се корима та заїзна, – Давно в ній наш нічліг»* [Франко 2004: 78]. Зрадивши душі і переживши її приниження,

ліричний герой відчуває грікі зміни: *«На душу впала цвіль...»* [Франко 2004: 82].

У плині гірких висловів, виразів гіркої печалі ліричний герой залишається інтелектуалом і свої філософські роздуми він часом втілює в образи, що перетворюються на символи, у яких чуттєве не можна відокремити від інтелектуального: *«Провести четкую границу между областью чувственного и областью интеллектуального таким образом, чтобы обе предстали раздельными сферами... невозможно»* [Кассирер 2000: 133]. У текстових символах Франка гостро відчувається ця неподільність чуттєвого й інтелектуального. Інтелектуальне в поета – це його глибинні філософські роздуми, які від дрібного сягають у безмежність: *«В тім вирі хвилі – сонце, і планети є. / В них мільярди бомблів дрібних кишать. / А в кожнім бомблі щось там мріє. / Міниться, піниться, поки не присне»* [Франко 2004: 86]. Так чуттєве й інтелектуальне поєднуються в нерозривному зв'язку і народжують певний текстовий символ з усіма його типовими ознаками і проявами.

Зі сфери суто наукового обігу бомблик наближається до сфери людських почуттів: *«Лише маленькі бомблики людські, / Що в них частинка виру відбилася, / Міркуються, мучаться, бажають / Вічності море вмістити в собі»* [Франко 2004: 86].

У символі душа інтелектуальне ледь жевріє (кажуть, що важить 6–7 грамів, еманация душі повторює обрис людського тіла). Тому ми можемо розглядати лише функції символу в художньому тексті. Проте ліричний герой прагне до єднання в символі обох начал. Так поєднується чуттєве, інтимно-психічне з інтелектуальним, світоглядно-філософським: *«Душа моя на волю рветься / В мамі матерії лоні вснути»* [Франко 2004: 87].

Весь час аналізуючи коливання між чуттєвим і інтелектуальним, ліричний герой волів би *«Згасить болочу іскорку – свідомість»* [Франко 2004: 87].

Екстатичний характер монологічних висловлювань ліричного героя Франко має велику силу переконливості.

Розгалужену систему функцій символу в «Зів'ялому листі» можна розпочати з афористично-світоглядної («Душа – нервів рух»), а далі – символ виконує функцію наскрізної в поемі домінанти, створює різні мотиви, наприклад, мотив зміни душі на щось краще, мотив сну душі, впливає на композиційну побудову твору, виконує сюжетотворчу функцію, набирає містичного забарвлення, стає об'єктом у діалозі, творить світоглядну антитезу «хвилина на землі – безмірний простір і вічність», впливає на загальний настрій, тон поеми, її емпізу, патетику, валентний з іншими образами, може ставати метафорою або її частою, наприклад, у генітивних метафорах на зразок «Стид душу жер», «огонь душі», впливає на творення інших текстових символів таких, як сон, огонь, виконує функцію двійника ліричного героя, спонукає до двійництва, творить цілісний дискурс, у якому може виконувати роль порівняння, метонімії, провокувати той чи той синтаксичний лад, увиразнює часопростір, не байдужий до соціально-політичного характеру доби.

Душа як символ свідчить, на думку К.-Г. Юнга, про те, що в одній людині може бути декілька особистостей. Про стан двійництва ліричного героя Франка пише Д. Павличко в передмові до тексту поеми [Павличко 1985: 18].

Відсутність мовної закріпленості за символом є передумовою його поліфункціональності й полісемантизму. Автори нового підручника «Теорія літератури» мають на увазі лише дві умови, за яких певні образи набирають символістичного змісту: а) коли зображуваний автором предмет уже сам по собі є символом (традиційна символіка) і б) коли предмет сам по собі не є символом або є ослабленим «призабутим» символом [Галич 2001: 107–110]. Цього, звичайно, дуже мало, тим більше, що обидві умови так чи інакше вже передбачають у зображуваному образі наявність символічних ознак (традиційний символ і «призабутий» символ.) Умов символотворення, на нашу думку, значно більше (ми намагалися довести це на прикладі символу «Зів'ялого листя»). Символічних

же ознак зображуване, з позицій авторів «Теорії літератури», «набирає безпосередньо в процесі самого зображення». Ми б уточнили – у дискурсі або контексті.

Символ-деталь душа проявляє себе в усьому розмаїтті форми і сенсу, у просторі й часі, це і люди, і речі, і обставини, і доба, і соціальний устрій: «У Медвині, де кийвські князі / Меди тримали встояні в медушах, / Де все і всі записані у душах...» (Л. Костенко «У Медвині...»)

Самостійне, паралельне ліричному «я», існування душі підкреслюється рисами узагальнюючого характеру: «*Душі людської туго і тайго!*» («Не треба класти руку на плече»), «*Душа посварилася з Богом*» («Княжа гора»), «*Мені хтось душу взяв за плечі*» («Коли вже люди обляглися спати») – Л. Костенко. У Т. Шевченка в «Гризні»: «*Душе с прекрасным назначеньем / Должно любить, терпеть, страдать; / И жар господний, вдохновенье, / Должно слезами поливать*».

Думку цієї присвяти Шевченко підсилює цитатою з Соборного послання апостола Петра в ролі епіграфа: «*Души ваши очистившие в послушании истины, духом, в братолюбии нелицемерно, от чиста сердца друг друга любите прилежно...*» Душа як багатогранний символ постулює всі свої властивості на такі категорії, як серце і розум.

Важливою функцією символу в ролі деталі є функція маркера, сигналу до уваги, як визначення асоціацій різного характеру, у тому числі й таких, що ведуть у підтекст української поезії взагалі. Вони дають поштовх до з'ясування потенційних можливостей підтексту як самостійного твору, так і циклу або творчості в цілому. Символічну деталь можна розглядати і як метафору, а скоріше як симфору, яка стоїть на грані авторської автології – вживання в поетичному творі слів і виразів у їх прямому безпосередньому значенні. Симфора відчувається як чисте художнє уявлення, що збігається з поняттям про предмет: «Листя опада на дно душі» (М. Рильський «Осінь ходить. Яблука золотить»). Симфора дно

душі не оказіональний образ-символ у Рильського. Дуалізм символу уможлиблює діалогічні стосунки між «я» і душею: «...*Спинись над власною душею, / І певний суд вчини над нею, / І осуди, і не прости. / Устануть свідки темноокі / Зо dna поблідої душі...*».

Символ душа утворює свій семантичний дескриптор, своє символістичне поле образів з переносним сенсом: дно душі, душевна людина, ні душі, як одна душа, бездушний, душа не на місці, душа співає тощо. Ці приклади свідчать про необмежені естетичні можливості символу й у творенні фразеології, паремій, бо образ, символ, знак, символістична деталь «*має не самотійну функцію, а приховану, з відтінків, у кожному випадку вживання відчувається асоціативне розгортання сенсу*» [Ларин 1974: 33–34].

Однією з можливих функцій символу є сили переконливості. Якщо скорочується, ущільнюється естетичне поле навколо символу, зникають його сателіти, образ постає оголено, повертає до себе увагу, збільшується, урізноманітнюються його потенції, серед них і переконуюча реципієнта сила. Подібне скорочення відбувається різними шляхами: від найменшої змістовної одиниці до всіх членів речення: «*Операція скорочення може відбуватися на інфрамовному рівні. Вона призводить до відокремлення від фонемі однієї з її фем... На елементарному рівні скорочення може торкатися більшого чи меншого числа складових і здійснюватись або на початку, або в кінці, або в середині...*» [Дюбуа 1986: 99–100].

Сила переконливості – це вже проблема рецептивної естетики. «*Поетична техніка*, – писав І. Франко в статті «*Леся Українка*», – *оперта на законах психологічної перцепції і асоціації*» [Франко 1984: 272]. «*Поетична техніка*» (а сюди входить і вся система символів як традиційних, так і текстових, авторських) «*збуджує в свідомості читача уявлення й роздуми, однотипні з авторськими*» [Гром'як 1992: 18]. На жаль, однотипність уявлень реципієнтів не завжди виникає. У Франка було безліч читачів (навіть не ворогів, прихильників або друзів), які його «поетичну техніку», а також такі поняття, «як ідейність поетичного твору (на протигагу тенден-

ційності), типовість, поетична краса, гармонійність не сприймали» [Гром'як 1992: 18].

Присвячуючи Лесі Українці триптих «На Ай-Петрі», М. Рильський шляхом скорочення і графічного виокремлення символу досягає великої переконливості, як у Лесі Українки: «...*Ти йшла проти бурі. / Мірялась силою з нею, / Проти надії надіялась ти, / Тож годиться й тебе, непоклінну, / Слово твоє, що міцніше за крицю, / Називать – Л о м и к а м і н ь!*».

Сила переконливості символу досягається тут і численними асоціаціями, цитуванням без лапок, прямим звертанням до об'єкту, діалогізмом ситуації. Символ Ломикамінь – це образ, підготовлений усією попередньою фактурою третьої частини триптиху. Ім'я поетки не назване, не відразу читач його вгадає. Але низка маркерів поступово веде до фіналу, до кінцевої позиції, а вона (як і перша) завжди найсильніша для розуміння концепту. Перший маркер – Ай-Петрі, нічого цей топос конкретного не означає, далі – «дівчина з гарячим серцем», це вже ближче до об'єкту, далі – кордохарактеристика – «з серцем гарячим, Ніжним, як шелест весняний в гаю, Сильним, мов криця незламна» – ось це вже цілком прозорий натяк, перегук з відомим Лесиним символом слова. Отже сила переконливості кінцевого символу формується: розвитком сюжету, асоціаціями й алюзіями, прихованим цитуванням, фактами біографії, характерологічними рисами протагоніста, ущільненням останнього речення перед символом, великою літерою в невласній назві – Ломикамінь, тире перед кінцівкою, знаком оклику, дискретною графікою символу Ломикамінь.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Галич 2001 – Галич О., Назарець В., Васильєв С. Символ // Теорія літератури. – К. : Либідь, 2001. – С. 107–110.
- Гром'як 1992 – Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Р. Гром'як // Поетика. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 16–21.
- Дюбуа 1986 – Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.
- Кассирер 2000 – Кассирер Э. Философия символических форм. Язык. – Т. 1. – М. ; СПб, 2000. – С. 133.
- Ларин 1974 – Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974. – 285 с.

- Павличко 1985 – Павличко Д. З глибини душі. І. Франко. Зів'яле листя /Д. Павличко. – К. : Дніпро, 1985. – 102 с.
- Франко 1984 – Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 31. – К., 1984. – 694 с.
- Франко 2004 – Франко І. Вибрані твори : у 3 т. – Т. 1 : Поезії. Поєми / І. Франко / упоряд. та редактор М. Шалата. – Дрогобич : Коло, 2004.
- Шеллинг 1966 – Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
- Юнг 1998 – Юнг К.-Г. Определение терминов // К.-Г. Юнг. Психологические типы. – М. : Университетская книга, 1998. – 717 с.