

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**ЛІТЕРАТУРА
ФОЛЬКЛОР
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ**

Випуск 36

**Присвячений дослідженню
творчої спадщини Л.Ф.Дунаєвської**

УДК 801.81:821.161.2
ББК 82.3(4Укр)

У збірник уміщено статті, присвячені вивченню наукової, педагогічної, національної спадщини професора Дунаєвської Лідії Францівни. Наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів порушують актуальні проблеми історіографії, теорії та функціонування вітчизняного фольклору, окреслюючи магістральні шляхи розвитку української науки про народну творчість.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ Г.Ф.Семенюк, д-р філол.наук, проф.;
О.С.Снитко, д-р філол.наук, проф.; О.П.Івановська, д-р
філол.наук; Л.М.Копаниця, д-р філол. наук, проф.; Ю.І.Ковалів,
д-р філол.наук, проф.; А.Б.Гуляк, д-р філол.наук, проф.;
В.Ф.Давидюк д-р філол. наук, проф.; О.Г.Астаф'єв, д-р філол.
наук, проф.; С.К.Росовецький, д-р філол. наук, проф.;
Л.І.Шевченко, д-р філол. наук, проф.

Адреса редколегії: 01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14,
Інститут філології
т.239-33-02, 239-31-69

Рекомендовано	Вченою радою Інституту філології від 15.02.11 (протокол №)
Зареєстровано	Постановою президії ВАК України Протокол №1-05/7 від 09.06.99
Засновник	Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Відповідальний за випуск	О.В.Наумовська, к.філол.н., доц.
Рецензенти	Л.В.Грицик, д -р філол. наук, проф. А.Б.Гуляк, д-р філол.наук, проф. Я.І.Гарасим, д-р філол. наук, проф.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, статистичних даних, відповідної термінології, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2012

ЗМІСТ

<i>Астаф'єв Олександр, д.філол.н., проф.</i>	
Польські пісні про Саву Чалого в оцінці Євгена Рихлика.....	7
<i>Карина Баєратіон-Мухранська, к.філол.н.</i>	
Короткий порівняльний аналіз символу зайця в українській та шотландській етносвідомості (гендерний аспект).....	19
<i>Ольга Бієун, к.філол.н.</i>	
Зооморфна метафорика в поезії Тараса Шевченка.....	23
<i>Валентина Борисенко, д.істор.н., проф.</i>	
Лідія Дунаєвська. Казка, що стала життям.....	30
<i>Artur Bracki, doktor habilitowany nauk humanistycznych, filologia</i>	
<i>Językowy obraz fauny w bajkach ukraińskich (na podstawie zbioru Wołodymyra Hnatiuka).</i>	33
<i>Ярослава Вільна, д.філол.н., проф.</i>	
Етнографія як одна із передумов самотності прозових творів Г.Квітки-Основ'яненка.....	41
<i>Ярослав Гарасим, д.філол.н., проф.</i>	
Іван Франко: «З вершин і низин» української духовності.....	45
<i>Ольга Горбюнос, к.філол.н., доц.</i>	
Епістеміологія української літературної казки в історико-літературному аспекті: народна казка і літературні традиції.....	49
<i>Ірина Грищенко, к.філол.н., докторант</i>	
Фольклорний когнітивний патерн «божого волі» в народній прозі про долю народів.....	54
<i>Поліна Гуменюк, к.філол.н.</i>	
Творчість Івана Гончара і фольклор.....	60
<i>Віктор Давидюк, д.філол.н., проф.</i>	
Генетично-порівняльний метод — нові можливості фольклористичної компаративістики.....	66
<i>Ніна Данилюк, д.філол.н., проф.</i>	
Мова фольклору у працях з етнолінгвістики та лінгвокультурології.....	86
<i>Марина Демедюк, к.філол.н.</i>	
Етнопсихологічні константи українців у казковому наративі.....	92
<i>Микола Дмитренко, д.філол.н.</i>	
Український фольклор і краєзнавство.....	99
<i>Вікторія Завадська, к.філол.н.</i>	
Символіка ложки у міфологічному світогляді слов'ян.....	105
<i>Євгеній Іщенко, к.філол.н.</i>	
До аналізу концепту смерті в українській літературі 20 ст.....	120
<i>Олена Івановська, д.філол.н., проф.</i>	
Фольклористична спадщина Максима Рильського у світлі актуальних завдань сучасної фольклористики.....	115
<i>Марія Качмар, к.філол.н.</i>	

Структурно-семантична своєрідність українських етіологічних легенд з дендрологічними мотивами.....	122
<i>Ірина Кімакович, наук.спієроб.</i>	
Фольклорний анекдот як риторична фігура.....	129
<i>Олена Коломієць, к.філол.н., доцент</i>	
Екзистенційна основа образів прірви, безодні як осмислення в літературі кризового стану суспільства	131
<i>Любов Копаниця, д.філол.н., проф.</i>	
Про українську чутливість як духовну і культурну доміную.....	137
<i>Надія Кравчук, к.філол.н.</i>	
Родинно-побутові пісні Підляшшя: національна специфіка.....	144
<i>Оксана Кузьменко, к. філол. н.</i>	
Динаміка просторових образів українських соціально-побутових пісень (на матеріалі записів поч. XIX-XXI ст.).....	152
<i>Галина Литвиненко, к. філол. н., доц.</i>	
Міфосвідомість наших предків: відображення архетипних образів у історичних піснях.....	163
<i>Роман Лихограй, асист.</i>	
Образ «москаля» в українській народній прозі.....	169
<i>Ніна Марченко, к.філол.н., доц.</i>	
Відображення звичаїв українського народу в колядках та щедрівках княжої доби.....	165
<i>Оксана Марчун, к.філол.н., доц.</i>	
Культура дитинства та дитячий фольклор: міждисциплінарні виміри української колисаники.....	184
<i>Віталій Мацько, д.філол.н., доц.</i>	
Естетичний потенціал родинно-обрядового жанру: весільні пісні подолян.....	188
<i>Олеся Наумовська, к.філол.н., доц.,</i>	
<i>Наталія Наумовська, студентка</i>	
Японські та українські чарівні казки: образна парадигма у компаративному аспекті.....	194
<i>Олена Остапюк, к.філол.н.</i>	
Українські частівки:	
самостійний жанр чи регіональний жанровий різновид?.....	199
<i>Алла Павлова, к.філол.н.</i>	
Діалектика етичного та естетичного в українській усній традиційній культурі.....	210
<i>Світлана Подолук, к. філол.н.</i>	
«В нашому селі дими стовпом, їде Йванко своїм полком...» (пережитки патрилокального шлюбу в українському весільному фольклорі).....	214
<i>Ірина Приліпко, к.філол.н., докторантка</i>	
Специфіка зображення релігійних проблем, образів католицького та уніатського духовенства у творах І.Франка «Місія» й «Чума»	
<i>Наталія Рудакова, к.філол.н.</i>	
Міфологічні образи та мотиви – підґрунтя фольклорної моделі козаччини	
<i>Анжеліка Рудницька, пров.наук.спієроб.</i>	

«Дерево життя» в українському фольклорному тексті
Наталія Салтовська, к.філол.н., доц.

Незнані і забуті

Сергій Сегеда, д.іст.н., проф.

Проблема спадкоємності людності Руської землі й України в світлі антропологічних даних

Оксана Сліпушко, д.філол.н., проф.

«Володимир» Феофана Проковича як українська просвітницька класицистична драма

Лілія Снігурьова, к.філол.н.

Символи «вода», «вогонь», «вітер», «земля» в українських народних історичних піснях X XV – початку XVIII ст.

Алла Соколова, к.філол.н., доц.

Містичний міфологізм прози Галини Пагутяк

Петро Сосенко, д.фіз.-мат.н., проф.,

Тетяна Шевчук, к.філол.н., доц.

Виміри вихору: модель ярмарку

Валентика Телеуця, к.філол.н.

Архетип як основа національного самоусвідомлення

Олена Ткаченко, к.філол.н.

Мотив і спосіб Каїнового злочину в художніх обробках українських та зарубіжних письменників

Микола Ткачук, д.філол.н., проф.

Фольклорна матриця романтичних балад Левка Боровиковського

Валерій Фісун, Національна спілка краєзнавців України

Апотропеїчні обряди Житомирщини

Лариса Шевченко, д. філол. н., проф.

Дмитро Дергач, к. філол. н.

Колористика української народної казки

Тетяна Шевчук, к.філол.н., доц.,

Петро Сосенко, д.фіз.-мат.н., проф.

Мітологічні риси вихору та літературні паралелі

Олена Чебанюк, к. філол. н.,

Семантика та символіка межі у традиційних віруваннях і фольклорі українців

Жанна Янковська, к.філол.н., доц.

Фольклоризм української романтичної прози першої половини XIX століття: стилістичні формовияви

Наукове студіювання молодих учених

Лілія Алещенко, аспірантка

Фольклор сучасного міста: історична реконструкція як різновид молодіжних субкультур у системі постфольклору

Лариса Антохі, аспірантка

Образно-предметний ряд молдавських "колінд" (колядок)

Дар'я Анцибор, магістрантка

Природа сміху в чорнобильському та епідемічному фольклорі

Оксана Бриняк, аспірантка

Хрестинні пісні українців: збирацька та едиційна практика

Каріна Власенко, студентка

Роль баби-бранки у родильній обрядовості (на основі меморатів с. Лісничі Вінницької області)

Ганна Гармата, аспірантка

Типологія образів у історичній прозі першої половини XIX століття: синтез літературного і фольклорного первнів

Анастасія Грекова, студентка

Топонімічна проза Подунав'я

Оксана Данильченко, аспірантка

Художня парадигма образів давньої української писемності у творчій спадщині представників «Руської трійці»

Мирослава Зиморя, аспірантка

Народні промисли в оцінках Леоніда Оршанського

Оксана Кирилюк, аспірантка

Семантика днів тижня: традиційні смисли та авторська інтерпретація (на пісенному матеріалі)

Ольга Ковальчук, аспірантка

Історіографічний аспект збирання коломийок і дослідження їх поетики

Ольга Лисенко, аспірантка

Невербальні компоненти комунікації в замовляннях

Катерина Львова, студентка

Діонісійське походження сороміцьких сколомийок села Приборжавського, Іршавського району, Закарпатської області

Мілена Міленіна, аспірантка

Пізнання через смерть: міфологема забороненого плоду в індоєвропейській міфології

Яна Погонець, студентка

Фольклорна інтерпретація долі чоловіка у творі «В неділю рано зілля копала» О.Кобилянської

Єлизавета Предибайло, аспірантка

Етимологічний аспект поняття добра і зла у китайських чарівних казках

Людмила Радько, аспірантка

Методологія польових фольклористичних досліджень Б. Грінченка

Людмила Свідницька, здобувач

Регіональні особливості народних загадок в записах Миколи Михайловича Білозерського на Чернігівщині

Марія Чумак, студентка

Слобожанські казки: експедиційна фіксація у XXI столітті

Світлана Ягело, аспірантка

Специфіка персоніфікованих образів хворіб у демонологічній прозі Українців Карпат

Віталій Якубовський, аспірант

Фольклорний текст і інтертекст

Олександр Астаф'єв, д.філол.н., проф.
УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)

ПОЛЬСЬКІ ПІСНІ ПРО САВУ ЧАЛОГО В ОЦІНЦІ ЄВГЕНА РИХЛИКА

Анотація

Олександр Астаф'єв. Польські пісні про Саву Чалого в оцінці Євгена Рихлика.

У статті простежено наукові рефлексії Євгена Рихлика над сюжетами про Саву Чалого та його сина Саву Цалинського в українських і польських народних піснях, польських перекладах і переробках пісенної теми, історичних творах Равіти (Францішека Гаверонського), Міхала Чайковського, Генріка Жевуського, Юліуша Словацького, відзначено тонкий аналітизм і проникливість ученого.

Ключові слова: текст, мотив, сюжет, трансформація, рецепція, символ, риторика.

Summary

Olexandr Astaf'ev. The Polish variations on a theme of Sava Chaly in an estimation of Evgen Ryhlyk.

Evgen Ryhlyk's scientific reflexions over plots about Sava Chaly and his son Sava Tsalinsky in the Ukrainian and Polish national songs, the Polish translations and remake of a song theme, historical works by Ravity (Frantsishek Gavronsky), Mihal Tchaikovsky, Genrik Zhevusky, Juliusz Slovacky are traced. Also the subtle analytism and an insight of the scientist are noted.

Key words: text, motif, plot, transformation, reception, symbol, rhetoric.

Не так давно в одній із своїх праць ми розглянули польські переклади українських дум в оцінці Євгена Рихлика [2: 32, 200-206]. Сьогодні в центрі нашої уваги ще одна відома праця вченого – розвідка «Сава Чалий і Сава Цалинський у польській літературі» [12, 156-183]. У ній автор аналізує українські народні пісні про Саву, поширені в XIX ст. в Україні та Польщі. Він звертає увагу на те, що ще до перших обробок сюжету про Саву в українській та польській літературі в народній пам'яті побутували різні варіанти пісень про цього героя, вони увійшли, зокрема, до збірників «Малороссийские песни» (1827), «Украинские народне песни» (1834) Михайла Максимовича, «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego» Вацлава з Олеська (Залеського) (1833), «Запорожской старины» (1833-1834) Ізмаїла Срезневського, «Pieśni ludu Bialo-Chrobatów. Mazurów i Rusi znad Bugu» (1836) Казімежа Владислава Вуйціцького, ««Pieśni ludu polskiego» (1842) Оскара Кольберга, «Старосветский бандуриста» (1860) Миколи Закревського, п'ятого тому «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (1874) Павла Чубинського, «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (1878) Якова Головацького та ін.

Попри всю варіативність цих пісень Євген Рихлик звертає увагу, що в них простежуються певні спільні риси. Йдеться насамперед про «віршовий розмір пісні: це є чотирирядкова строфа з кількістю складів 8+6+8+6 і з римою а. б. с.б. В основі цей розмір мають усі варіанти, хоч у деяких строфах окремих варіантів він нібито попсований (у Максимовича 1834 р. і у Чубинського дві строфи мають 8+6+10+6; 9+6+10; у Головацького, 723 одна строфа має 9+6+9+6; 600 – одна строфа 8+7+8+7; можна думати, що ці відміни з'явилися лише внаслідок неточності записувачів. Щодо кількості строф, то маємо звичайно велику різноманітність: Максимович 1827 р. має

21 строфу, Залеський – 31, Максимович 1834 р. – 51, Закревський – 47, Головацький – 31; 12; Кольберг – 22, 32 і т.д.» [12, 158].

Окремо від пісень слід розглядати вступ про старого Чалого, у більшості пісенних текстів його немає, а в деяких якщо і є, то дуже скорочений. Його складено пізніше, коли навколо імені Сави уже склалися легенди та перекази про нього як про «характерника», якого звичайним способом годі перемогти.

З польських пісень про Саву Євген Рихлик розглядає в основному ті варіанти, які вміщені в збірниках «Pieśni ludu Bialo-Chrobatów. Mazurów i Rusi znad Bugu» (1836) Казімежа Владислава Вуйціцького, «Starodawne dymy i pieśni» (1877), «Pieśni ludu...» (1892) Зігмунта Глоґера.

Польські народні пісні про Саву порівняно з українськими набагато коротші, найповніший варіант зустрічаємо у збірці «Pieśni ludu...» (1892) Зігмунта Глоґера, він має лише 14 строф. Євген Рихлик пише: «Основний метр пісні (8+6+8+6) послідовно витриманий також тільки в цьому варіанті Глоґера (чи не допомогла тут при записуванні потреба пристосуватися до музичної мелодії, яка тут записана?). В інших двох варіантах маємо велику різноманітність метричного складу: кількість складів у рядку, а від цього й метрична будова вірша, довільно й без ніякої послідовності міняється» [12, 158].

Автор наводить приклад 10 складового вірша зі збірки Казімежа Владислава Вуйціцького:

Stoi jawor nad wodą

A Pan Sawa spieszy się do żony.

Щоправда, у Зігмунта Глоґера цей вір має розмір 6+6:

Stoi jawor, nad wodą schylony,

A Pan Sawa spieszy, spieszy, się do żony.

Автор наводить приклади восьми («A w tym służkas wyskoczyła: / «Pani syna urodziła») та семискладових («Usiadł Sawa za srołem, / Pie z żonką miód społem») пісень, майже вільного речитативу («Oj! Nie żał mi tych złotych cugli, com je rozpuścił, / Jeno mi żał mojej żonki, com marnie opuścił», зупиняється на варіантах, у яких зберігся основний метр пісні (8+6+8+6), хоча подекуди й із цілком іншою римою. Він звертає увагу на ті місця з первісним метром, що дослівно текстуально збігаються з українською народною піснею.

У записі Зігмунта Глоґера:

Był Pan Sawa w Niemirowie,

Na pańskim obiedzie,

I nie widział i nie słyszał

O nieszczęsnej biedzie.

У записі Вацлава з Олеська (Залеського):

Був пан Сава в Немирові в пана на обіді

Ой ще не знав, та й не чував свій тяжкій біді.

Або ще один текст зі збірки Зігмунта Глоґера:

Ok kucharko! Wierna służko!

Podaj mi dziecinę,

Niechże razem z moim dzużką

Ja młoda nie ginę.

Подібний варіант є й у Вацлава з Олеська (Залеського):

Ой кухарко, вірна слуго, подай ми дитину,

Будеш доси панувати, доки я не згину.

Польські пісні зберегли чимало пунктів основної епічної схеми пісні про Саву, але в окремих деталях, у мотивації окремих положень вони відрізняються від них. Євген Рихлик аналізує найтиповіші мотиви польських пісень у порівнянні з українськими.

1. Обід у Немирові. У варіантах Зіґмунта Ґлогера цей мотив є, як і в українських, де географія часто перекручена: замість Немирова маємо «в Нерові», «в Миру» (Яків Головацький), «в Меренові», «в Нумерові» (Оскар Кольберг); або ж соціальне становище господаря зазначене по-різному: замість «у пана» або «в Ляхів» Сава був нібито «в царя» (Борис Бистров), або навіть «у попа» (Яків Головацький). Але особливого значення цей мотив у польських текстах не має, ці варіанти не підкреслюють, як в українських версіях, питання зради й переходу Сави від гайдамаків до поляків.

2. Повернення додому. Польські тексти затушковують трагічний тон пісні, як це ми бачили в українських варіантах, де Сава, повертаючись до рідної хати, «чогось зажурився» («Стоїть явір над водою, верхом похилився: / Їде Сава додомоньку, чогось зажурився») або передбачає якусь біду («Да чомусь мені, милі браття, мед-вино не п'ється, / Гдесь на мене, молодого, бідонька кладеться»), або згадує свою долю «Ой ти доле, каже, доле, щербатая доле», як у записах Михайла Максимовича та Павла Чубинського. У польських піснях трагічна ситуація зведена здебільшого до звичайної сімейно-побутової сцени: Сава сумує, що залишив удома жінку, тому й поспішає до неї («*Stoi jawor nad wodą schyłony, / A Pan Sawa spieszy siędo żony*»).

Опис його настрою й подорожі дослівно збігається із сюжетом ліричної польської народної пісні.

Напр., пісня зі збірки Казімежа Владислава Вуйціцького:

Jedzie Sawa na koniu cugle rozpuściwszy,

I smucił się Sawa, żonkę opuściwszy,

Oj! Jedzie, jedzie, przez zieloną dąbrowę,

Rozpuściwszy cugle, rozpuścił złote,

Konikowi na głowę.

Oj nie żał mi tych złotych cugli, com je rozpuścił,

Jeno mnie żał mojej żonki, com ja marnie opuścił.

І наведемо ліричну пісню зі збірки «*Pieśni ludu...*» Зіґмунта Ґлогера:

Jedzie Jasieńko, jedzie nadobny

Przez zieloną dąbrowę,

Rozpuścił piórka, rozpuścił złote,

Konikowi na głowę.

Nie tak-ci mi żał tych złotych piórek,

Com je na wiatr rozpuścił,

Jak mi żał ciebie dziewczyno moja,

Com cię marnie opuścił.

3. Домашнє середовище схарактеризоване тим, що «*pani syna urodziła*», відповідно до цього польська пісня додає слова, яких нема в українських варіантах («*Usiał Sawa za stołem, / Pije z żonką miód społem*»).

4. Сімейна ідилія в Савиній хаті зберігається в усіх польських варіантах. Савиха колише дитину і співає:

Люля-же, люляй, вродливий синочку,

Най сі лягну, най спочину, зложу
головочку.

У польських варіантах зміст цієї пісні зовсім інший:

Kołysz się, kołysz, kolebeczko z lipki,

Nie pójdę ja tamój,

Gdzie brząkają skrzypki.

Kołysz się, kołysz, kolebko lipowa,

Niechże cię, mój synu, Bóg w zdrowia uchwowa.

Джерело цих відмінностей треба шукати в польських колискових піснях. Напр.:

*Kołyś się , kołyś , kołyśko lipowa,
Niechże cię, Zosieńko, Pan Jezus uchwowa.*

Або:

*Kołyś się , kołyś , kolebeczko z lipki, Kołyś mi się , kołyś , kołyseko z tyka.
A ja sobie pode, kieni grajo skrzypki. A ja sobie pode, kieni gra muzyka.*

На думку Євгена Рихлика, запозичений «з української історичної пісні мотив на польському ґрунті стилізується згідно з місцевим матеріалом» [12, 163].

5. Посилання до пивниці. В українських піснях найчастіше Сава посилає хлопця, джуру, іноді дівку. Наказ повторюється тричі (епічне число) – принести горілки, пива, меду, тільки у варіанті Вацлава з Олеська (Залеського) замість пива – вина. У польських текстах Сава посилає хлопця лише один раз – по вино.

6. Напад. В українських варіантах це здебільшого напад гайдамаків, у низці варіантів (Михайло Максимович, Борис Бистров, Микола Костомаров) названо дійсну історичну особу – Гнатка Голого з кравчиною. В інших текстах – нападають гайдамаки, козаки, козацька старшина. У Михайла Максимовича разом із Гнатком згадано якогось Микитку. У деяких пізніших варіантах основна мета нападу не зазначена чітко і яскраво, хоча Сава знає, що гайдамаки приїхали його молодого «з світоньку згубити», вони йому про це самі одверто кажуть: «Ой було-б тобі, пане Саво, гард не руйнувати» (у Михайла Максимовича), або: «Ой не було, пане Саво, церков рабувати» – у варіанті Вацлава з Олеська (Залеського). У польських варіантах панує схематичність, нападають «kozaki Ukraińcy» або просто «Ukraińcy», не названо жодних імен і не з'ясовано причин нападу (очевидно, щоб пограбувати Савин дім).

7. Запитання, напр.: «А де-ж твої, пане Саво, сукні, едамашки, / Що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки?». Воно як нагадування Саві про його грабіжницькі вчинки проти козаків, хоча замість «сукні, едамашки» у варіантах зустрінемо сукні гайдамацькі, битії таляри, китайки, атласи, великая (козацькая) зброя, воронії коні, кованії (мальованії) вози, молодая жінка, дрібненькі діти, піняжки, червінці, червоні дукати, воли голубенькі і т.д. Ще Вацлав з Олеська (Залеський) зауважив, що деякі з цих питань у пісню про Саву перенесено з пісні про Нечая. До численних варіацій польські пісні додають ще «złotolite żupany i pasy».

8. Спроба Сави оборонитися і смерть. Майже всі українські варіанти зберігають епічний паралелізм: «Ой кинеться да пан Сава до ясного меча... Ой кинеться да пан Сава до ясної зброї...». Як і в українських піснях, у польських Сава двічі пробує оборонитися: по-перше, у нього віднімають шаблю, по-друге: «Kozak szablą w głowę ciął. / Krew mu z głowy posiekła».

9. Доля Савихи. В українських варіантах «Савиха молодая віком утікала» й закликала челядоньку (кухарку, вірну слугу) рятувати дитину. Пізніше до цих мотивів додався ще один: «Не боїться козаченько ні грому, ні тучі: / Хорошенько в козбу грає, до Савихи йдучи». У польських піснях «A Sawicha

młoda okienkiem uciekła», взявши з собою дитину. Деякі мотиви до пісні про Саву перейшли з пісні про Нечая (горювання Сави). Згодом, у контексті українських переказів про зраду Савихи поширився образ «зрадливої української совочки», характерний для галицьких варіантів української пісні та польської версії зі збірки Казімежа Владислава Вуйцицького: «Przyleciała sówka młoda niedorosta, / I śmiertelne zgiełko dla Sawy przyniosła». Цю «версію утворили без сумніву пізніше, очевидно на польському ґрунті» [12, 164].

Євген Рихлик детально зупиняється на переспівах та стилізаціях пісень про Саву: вірші Августа Беловського «Sawa», надрукованому у львівському альманасі «Ziemia» (1834) [7, 48]. На думку Стефана Здзярського, в основу цього тексту ліг варіант пісні зі збірника «Малороссийские песни» (1827) Михайла Максимовича. До цього ряду належить «Duma o Sawie Człym kozaku. Ze szkicu małoruskiego» [4: 1, 152-156], у якій спотворено зміст народної пісні і зроблено із Сави гульця, п'яницю, злочинця-зрадника, що за золото, платню від ворогів, розкішне життя безсоромно продає своїх братів козаків, свою Україну.

Zjadał pudy szynk, bekasów,

Kuflem spijał zdrowie.

Topiąc chciwy wzrok w dukatach,

Lub się kąpiąc w winie,

Ni podumał o swych bratach,

O swej Ukrainie.

Євген Рихлик підкреслює: «Щоб дійти своєї мети, Пенькевич не вагається значно міняти народну пісню, робити чималі додатки й скорочення, хоч у цілому він додержується основної епічної схеми народної пісні» [12, 167]. Зовсім іншого типу твір Вікторина Зелінського «Ataman Sawa. Duma ukraińska» [6]. Це поема, кожна строфа якої складається з двох частин метру 8+8+6, з римою а а b c c b, таких строф у поемі 59, тобто 354 рядки, коли насправді навіть один із найбільших варіантів у збірнику «Украинские народные песни» (1834) Михайла Максимовича має лише 204 рядки, а пересічна норма 100-150. Твір змальовує зраду Савихи («Biada temu kto w kochanie / Wierzy sercem ślepy»), вона зраджує Саву з молодим гайдамацьким сотником; а гайдамацький сотник після цього зраджує Савиху і віддає її та її чоловіка на смерть, бо «zdradę zdrada płaci». Цю думку автор розвиває у криваво-жорстоких образах свого твору, згадати хоча б епізод, коли гайдамаки вдираються до Савиної хати і розправляються над ним:

A pamiętasz, bisów plemię,

Ileś naszych powstał w ziemię,

Łachom wierny sługa?

Niechaj że nad ich moglią

Płyne im pociechą miłą

Twojej juchy struga!

У п'ятому розділі (як і в деяких варіантах народної пісні) змальовано перехід Савихи до гайдамаків. «Але на цьому кінчається зв'язок поеми Зелінського з пісню: далі, до кінця, він уже komponує картини, що не мають ніяких підстав у пісні про Саву. З наказу сотника, гайдамаки прив'язують Савиху до дерева в темному лісі, бо він, мовляв, не хоче кохатися з такою, «co gotowa dać za rozkosz głowę męża». Розділ шостий описує похорон Сави. Розділ сьомий змальовує жахливу сцену, що відіграється в темному лісі: голодні вовки та круки розривають прив'язану до дерева Савиху» [12, 169].

Польську варіацію на тему зради Сави Чалого подано в історичній повісті Равіти (Францішека Гавронського) «Na Kresach» (1886), яка змальовує бурхливі події гайдамаччини 1730-х років. Тут виведено історичних діячів тієї

доби, ватажка повстання Верлана, повстанців Гордія Гриву й Гната Голого, російського полковника Полянського та ін, окремі образи створені уявою письменника, напр., Гривина дочка Маруся та її коханець Гриць та інші. З історії відомо, що Верланове повстання розпочалося в Шайгороді в 1734 р., тільки тоді міг взяти участь у цій акції полковник Полянський; Сава приєднався до повстанців, немирівським полковник він став у 1739 році, відтоді жив під Немировом у Степашках, де трагічно загинув у 1741 р., коли не лише повстання давно завершилося, а й зник у Волощині полковник Полянський. У повісті ж, де описано підготовку до Верланового повстання, участь у ньому полковника Полянського, події в Байгороді (тобто 1734 рік), Сава є уже полковником у Немирові. Туди до нього ватажки посилають бандуриста Матвія, він обіцяє діяти разом із Гривою, Верланом та іншими, а потім зраджує їх; у цей час він уже жонатий, чекає на дитину тощо. Далі Гнат Голий, зібравши охочих козаків, убиває Саву на другий день після невдалої битви, що зруйнувала Верланові плани; сам Верлан, поранений, залишився у лісі, куди Гнат незабаром і приносить йому Савину голову. Бачимо, що письменник доволі вільно поводить з фактами та хронологією подій. Бій біля Котлумбаєвої могили, де нібито Сава з немиріваською міліцією при участі російського війська Полянського розбив Верлана, повістяр звісно цілком вифантазував, Гриву й Гната також довільно зв'язав з Верланом: вони діяли самостійно й незалежно від нього» [12, 170]. Народну пісню про Саву автор повісті доволі відчутно доповнив своєю фантазією, напр., увів епізод кохання вигаданого шляхтича Цалинської та Савиної дружини Гелени, що не має жодних підстав ані в історії, ані в легендарно-пісенній традиції, як і те, що Савина жінка була польською шляхтянкою з роду Гротковських, або хрестини малого Сави, який є, за фабулою повісті, сином Цалинського, дарма що зраджений Сава вважає його за свого і т.д.

Серед інших творів художньої літератури про Саву в центрі уваги Євгена Рихлика і стаття історика-белетриста доктора Антонія Ж. «Sawa Czałenko» [3]. Хоча стаття і має науково-довідковий апарат, сперта на деякі нові архівні матеріали, та все ж тон її цілком поетичний. Автор захоплено малює драматичні картини, цілковито основуючись на своїй фантазії. Такими є, напр., опис нападу гайдамаків, історія кохання Сави та вдови шевця в Рашкові, що згодом стала дружиною героя, опис трагічної долі Савиної жінки й матері Цалинського та інші.

Польська літературна традиція, як знаємо, робить Савину жінку співучасницею руху гайдамаків, деякі письменники, напр., Вікторин Зелінський, розгорнули це в цілу картину зради, інші, як Равіта, змушують її зраджувати з поляком Цалинським. Д-р Антоній Ж. симпатизує Саві і певною мірою відхиляється від традиції, тут можна б послатися на фразу про Саву із листа рашківського губернатора Вогульського, який стверджує, що із гульвіси вийшов вірцевий обиватель, показав себе *honeste*, тихо, з покірністю служив у замку, і смак має не хлопський, і жінку взяв собі славу, любить її дивовижно [12, 172]. А гайдамаки про Саву, який їх переслідус в 1837 році, кажуть так: «Мстити – це справа ляхів, а козаку не годиться підносити руку

навіть на гульвіс – все ж однієї віри люди. Так ремствував народ і клявся відомстити Саві» [12, 172].

Що ж до сина Сави, зазначає Євген Рихлик, то про нього писали здебільшого польські письменники. Цілком спольщений Сава Чалий, що змінив своє ім'я на Цалинського, як барський конфедерат не став джерелом натхнення для українських співців і поетів. Польський історик Равіта (Францішек Гавронський) пише, що ім'я Сави Чалого асоціюється з героєм Барської конфедерації «W sposób dotychczas niewyjaśniony krygrycznie», але цього зв'язку він не заперечує і для нього нема сумніву, що згаданий барський конфедерат був сином Сави Чалого [10: 1, 116-117]. Сповита тасмницею і смерть Сави. Євген Рихлик посилається на нові документи з архіву головного штабу у Москві. Згідно з ними, після невдалої битви під Шренським 13 квітня 1771 р., де російське військо під командою Салмана (а не Суворова, як помилково пишуть деякі історики) доценту розбило загін Сави, він сам, поранений у ногу, знайшов собі притулок у лісі в околицях Млави. Через фельдшера, що лікував його, схованку відкрили і Сава опинився в російському полоні в Прасниші. Тут, незважаючи на лікування, він незабаром помер. Французьким мемуарист Ріліор переказує чутку, що його нібито вбили російські солдати з наказу Суворова, але факти цей здогад не підтверджують. За іншими, також неперевіреними звістками він сам собі заповдів смерть, навмисне зірвавши бинти із своєї рани [12, 173].

Про дитячі роки Сави ходять легенди і перекази, безпосередньо пов'язані з піснями і народною традицією про його батька Саву Чалого-Чаленка. Згідно з цією традицією після смерті Чалого з його удовою одружився польський поручик Мощинський, що перевіз її разом із малим сином Савою в село Мощани у Мавському повіті Полоцького воєводства. Тут він дав синові шляхетсько-польське виховання і залишив йому невеликий польський маєток. В історичній повісті Равіти «Na Kresach» цього шляхтича названо Цалинським, описано історію його кохання з жінкою Чалого, зображено Саву не дитиною Чалого, а саме Цалинського і т.д. Звісно, все це вигадки автора.

Годі встановити, як урятувався малий Сава за нападу гайдамаків на його батька. Переважна більшість варіантів пісні про Саву Чалого оповідають, що Савиха, тікаючи через вікно, закликає челядоньку (кухарку, служницю) хапати дитину й тікати. Анонімний польський мемуарист XVIII ст. запевняє, що під час нападу сховали малого Саву у хлібній діжці: «Dziecięciem był natenczas przy piersiach terazniejszy Sawa, gdy ojca jego pomienione hajdamaki najechali, ukryty w dzieży chlebowej od piastunki» [8: III, 175].

Перехід Сави Чалого-батька до поляків робив його в очах сучасників «ляхом». У документах, які подає Володимир Щербина, його називають «Сава Чаленко, людський ватаг», «польський полковник» [15, 119, 121]. Та не всі знають, що він лише перейшов «до панів, до ляхів служити», а насправді є український козак. Син його, Цалинський, дістав польське виховання, свідомо хотів бути поляком. Проте міцно трималася пам'ять про його польське походження. Згаданий анонімний польський мемуарист XVIII ст. оповідає, що полковник московського війська Салмур «Sawę na przywitanie ostro przyjął, że będący z pokolenia kozackiego, ważył się podnieść

broń na ludzi monarchini swojej» [8: III, 181]. Російські офіційні джерела називають його «младшим Савкой» [1: 128, 940]. У переказах про Савину смерть є також звістка, що його вбили російські солдати за те, що він, як український козак, боровся проти росіян на користь поляків [1: 128, 940]. Все це свідчить про те, що думка про його козацьке походження була закорінена в тодішній свідомості. Хоча сам він і намагався знищити в собі всі ознаки свого «низького» козацького походження.

«Чи так, чи інакше, а козацько-українське походження одного з національних героїв, героїв Барської конфедерації, надавало йому в очах поляків, сучасників і наступних, одмінних і особливо привабливих рис. Патріотично настроєна мемуаристика й художня література поляків у повній мірі використали ці риси для своєї мети, особливо в епоху національно-романтичного піднесення в другій чвертині XIX століття» [12, 173]. Особливої популярності серед поляків набув символічний образ Сави – українсько-польського героя, що життя своє віддав за спільну польсько-українську справу – вільну Річ Посполиту, до нього зверталися багато польських письменників, серед них – Міхал Чайковський, Генрик Жевуський і Юліуш Словацький.

Міхал Чайковський у своєму першому великому творі «Wernyhora. Wieszcz Ukraiński» [14] змальовує гайдамаччину та уманський погром 1768 року. Сава постає тут як один із учасників бурхливих подій Барської конфедерації, проте із 255 сторінок повісті йому присвячено лише п'ять. Із літератури про Саву-конфедерата письменнику були відомі лише мемуари Ріліюра, про це він зазначає у примітках до повісті. Міхал Чайковський поставив собі за мету змалювати, що гайдамаччина – це не народний рух, а заворушення, спричинені провокаціями російської імператриці Катерини II та православного духовенства. Сава у нього – запорожець, курінний отаман, широка «козацька душа». Він – «вояка і гуляка», мало думає про завтрашній день, тішитися з гри на бандурі та козацьких танців, дуже охочий до жіноцтва. Хоч у нього і є жінка (Савина Мотря), на хуторі він утримує цілий гарем дівчат. Повістяр, звісно, знає, що закони Запоріжжя не дозволяли мати жінок, тому свідомо малює свого героя порушником цих законів. Але разом з тим Сава приятелює з польською шляхтою, приймає в себе за столом «панівляхів», радиться з ними. Він серед них – своя людина, щиро відданий інтересам матері-Польщі, найвища радість для нього – боротися з її ворогами москалями. Євген Рихлик узагальнює: «Ясно, цей шаблон Чайковського мало відповідає справжньому Саві Цалинському; де в чому він нагадує більш Саву Чалого з тих пісень, які також уявляли собі, що Сава «їв усе сало, да все паляниці» [12, 173], або героя переспівів Адама Пенькевича:

Trzeba jeno łyknać wódki...

Coś za mało dwie butlicy,

Trza pociągnąć z dwie butlicy...

Тера ма czupryna...

Звісно, у творі чимало вигадок, які не мають аналогів у дійсності, а тим більше в історії: отаман Сава веде свій курінь до Польщі, щоб примусити кошового запорізького Калнишевського приєднатися до конфедератів. Словом, у побудові сюжету автор дуже схожий до свого попередника Вальтера Скотта, де закоханий герой грає одну з головних ролей і події розгортаються довкола любовних стосунків. Найзагадковішою в творі є

містична постать Вернигори, старого запорожця, який живе на хуторі і ставить собі за мету об'єднати шляхту із запорожцями, ототожнити українські інтереси з польськими. Думка про національну єдність поляків є центральною у творі, вона втілена в образі українського пророка Вернигори і другорядної, хай і історичної особи – Сави.

Генрик Жевуський зажив собі слави серед читачів завдяки роману «Pamiętniki Seweryna Soplicy» [11]. Роман написаний у пору гонитви за мемуарами як документальним жанром, що висвітлював політичне, придворне і приватне життя шляхти старих часів. Міхал Грабовський у листі до Генріха Жевуського від 28.III.1841 р. визнав цей твір шедевром, хоч він і «скерований проти духа часу і просвітництва» [16: 44, 876]. Володимир Ершов пише: «Спогади Соплиці – це гімн ідеології сарматизму, глорифікація минулого й шляхетського образу життя, це милування Україною і спорідненість з її культурою й традиціями» [5, 234]. У творі досягнуто синтезу мемуарного жанру із оповіданням, де за головний мотив править фраза: «Ukraina jest nasza najpiękniejsza dzierzawa». Саму Січ змальовано відповідно до опису Г.-Л. де Боплана. Постать Сави у романі також показана епізодично, але її символічне значення висунуте на перший план: через неї автор ілюструє тезу, що гордість давньої шляхти мала в основі своїй не походження, а заслуги перед батьківщиною, а їх міг мати шляхтич, магнат чи навіть хлоп. В образі Сави підкреслено його «низьке козацько-хлопське походження» і, в той же час, відвагу, патріотизм, самовіддане служіння інтересам Польщі. На думку письменника, «соціальна рівність» за заслуги перед батьківщиною – істотна ознака польського шляхетства, адже лицарський стан ґрунтується на самопожертві заради вітчизни, бо її наявність змушувала польську шляхту підносити до лицарського стану навіть хлопів, простих козаків.

Письменник докоряє своїм сучасникам, що окремі з них здобули собі чимале майно, «не служачи батьківщині», часто з ґендлювання, лихварства а то й шахрайства. Письменник знайомить із життєписом «чигиринського козака Сави», який походив із чигиринського староства, землі проклятого злочинця Хмельницького. Змалку хлопець співав і грав на бандурі, за що чигиринський староста Воронич взяв його з собою до Варшави. Тут якийсь час він служив у польських панів за надвірного козака, брав участь у семилітній війні, а коли почалася Барська конференція, здобув собі прихильність надвірних козаків, які вважали його за характерника. Він зібрав загін із двох з половиною сотень козаків і з ними здобув собі славу одного з перших героїв Конфедерації, розбивши московський батальйон під Закроцином. Сава згуртував довкола себе місцеву шляхту, вона приєдналася до конфедерації і на маршалка обрала собі Саву. Він почав відмовлятися, посилаючись на те, що є простим козаком і не може командувати шляхтою, на що шляхта вигукнула, що не хоче мати іншого маршалка: «Pan Bóg i twoje zasługi namaściły cię polskim szlachcicem, nim sejm za takiego przyzna». У битві під Мшановим Саву поранено і взято в полон, де він і помер. Так він став головний персонажем героїчної поеми на честь і звеличення польської шляхти, хоча цей твір, зрозуміло, не відповідає дійсним історичним фактам.

Юліуш Словацький до теми Барської конфедерації звернувся у поемі «Beniowski». Твору поет не завершив, встиг скласти 10 написаних октавою пісень і різних фрагментів. Над ним він працював у 1840-1846 роках, 1-5 пісні були видані в Лівську в 1841 р., 6-10 пісні, а також фрагменти, віднайдені після 1852 року, вміщені в другому томі «Pism rośmierznych» (Львів, 1866), а цілісний твір реконструював Юліуш Клейнер у краківському виданні 1921 року.

Сава виступає у перших п'яти піснях поеми, двічі автор стверджує, що «Sawa, ogromny skarb dla pisoryma» [13: II, 718], а в «Pieśni VIII» уточнює: «Sawa może zając długie księgi» [13: VIII, 60]. Сава у сюжеті присутній епізодично, для автора важливо, що він «Pół kozak a pół szlachcic» [13: II, 719], таку ж характеристику він повторює у восьмій пісні. Він описує життя героя у степу («Była to grota podziemna, stepowa... / Tam młody Sawa żył pśród burzanów, / Z nim koń, pies wierny i kilka baranów») [13: V, 197-204]. До нього приїжджають козаки із Запоріжжя, посланці гетьмана Козири, вони вважають його за свою людину і намагаються переконати його покинути поляків і перейти на бік козаків, за що йому обіцяють гетьманську булаву: «Z mohily na mibilu – taj zalecosz / Aż na hetmanstwo! – Ej podumaj Sawo!» [13: V, 41-42]. Але Сава – людина честі, «Nie chciał ić i rzezać pany» [13: VIII, 64], він самовіддано бореться з гайдамаками («Sawa... się biuje z chłopami na moście») [13: II, 411] і взагалі віддано служить Польщі («Lecz Sawa, który duszę miał do dania / I chętnieby ją dał za kraj kochany») [13: VIII, 117-118]. Щоправда, він при цьому переслідує і деякі корисливі цілі: «Chciał ja się mieczem wygąbać na ranka». На думку Євгена Рихлика, дуже важливим є для подальшого розвитку образу Сави у Словацького є його порівняння з архангелом Михайлом, патроном України:

Potem na konia wskoczył Sawa rzeško...

Jako archanioł Michał, Ukrainy

A był pod nieba otchłania niebieską

Patron... [13: V, 81-85].

Бачимо, що вже у поемі «Beniowski» поет задумав образ Сави як символ України, щоправда автор не встиг викінчити своєї «Барської Іліади» і залишив нам духовний спадок у вигляді мало зв'язаних між собою фрагментів, тому образ Сави також залишився незавершеним. Остаточо він його оформив в одному із краших своїх драматичних творів – «Sen srebrny Salomei» (1844), де з-поміж інших барських лицарів оживе і Сава, образ якого – цілком викінчений і завершений, насичений глибоким для польської національної ідеї змістом. Сава символізує тут краці елементи українського козацтва, а приєднати його до Польщі має його кохана – княжна Вишневецька, його кохана, їхнє єднання у кінці фабули символізує єднання краших елементів козацтва із шляхетсько-польськими елементами.

Дія відбувається під час повстання гайдамаків. Їхній ватажок Семенко (власне Тименко) ставить перед повстанцями велике завдання: визволити Україну, здобути їй незалежність. Натхненний кобзар Вернигора готує Саву на гетьмана незалежної України і через те ховає документи про шляхетське походження героя (а княжна Вишневецька ставить Саві умову – довести, що він з роджу шляхтич, тоді вона вийде за нього заміж і він зможе цілком перейти до польського шляхетського табору). Повстання не вдалося, з перемогою шляхти зазнає краху українська ідея:

*Ach! Ukrainy nie będzie!
Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą!
...Ach koniec Ukrainie!*

*Bo się sztandar szlachecki na kurganach
rozwinie! [9: V, 351].*

Але разом з Україною гине і Польща. Вернигора, який символізує дух України, виражає переконання, що «trup rapów» оживе, і Польща відновиться тоді, коли дух українського люду знову вийде з могил. Вернигора, передаючи Саві документи, благословляє його на воскресіння Польщі й України, які мають жити в згоді, хоч знає, що це буде не скоро. Ось чому Вернигора, який уособлює дух України, не проклинає поляків, які придушили гайдамацьке повстання і спробу козаків здобути незалежність, він вірить у щасливе майбутнє.

Звісно, Юліуш Словацький відступив і від історичних подій, і від пісенно-легендарної традиції. Єдине, чим він скористався, це образом Сави, який уже став вічним: Сава як польський патріот козацького походження, суворий ворог і гнобитель гайдамаків. Можна вести мову лише про певну ізоморфність поеми до реальної дійсності, насправді ж у ній велику роль відіграє фантазія автора: вигадано шляхетські документи, вигадано перспективу здобути гетьманську булаву – вони не мають реального ґрунту під собою. Важко говорити про характер Сави як внутрішній образ, наділений комплексом відносно стійких психологічних властивостей, він опоетизований, це «człowiek honorowy», в якому однак змагаються різні елементи («Człowiek z iroistej osoby, / Z Lacha, z kozaka i z czarta»). Жорстока розправа гайдамаків над сім'єю пана Грущинського викликає в нього обурення і завдає сорому за його козацьку кров. Він звертається до Польщі («Ojczyzno moja! O złota / Ojczyzno moja kochana») і присягається вигнати з себе козацьку кров, перейшовши на бік поляків («Lecz to wotum nie śród gości, / Nie przed szlachtą, przu kielichu, Zrobił ją, ale po cichu»). Деякі натяки на історичні події із життя Сави Цалинського у творі, звісно, є:

*Puławskich broniąc odwrotu,
Ranny, w kołysce żydowskiej,
W chmurze świhzczącego śrózła,*

*Śród dwóch rumaków wiążący...
[9: V, 322].*

Окрім Сави у драмі задіяний ще один персонаж – Семенко (Тименко). На відміну від Сави, він персоніфікує не шляхетські, а народні верстви українського козацтва. «Образ Сави в драмі Словацького є найвищий щабель у процесі художньо-поетичного використання історично-пісенного українського мотиву в польському письменстві» [12: 178].

Сюжет української народної пісні про Саву Чалого має в собі багато драматичних моментів, що сприяли її поширенню в народі й літературному використанню.

Українська історична пісня входить до кола польської пісенності, залежна від її поетики, польські пісні про Саву більше схематизовані, в них стертий історичний і місцевий колорит, акцентовано на драматизмі.

Усі польські літературні опрацювання сюжету про Саву насичені певним ідеологічним змістом, польські письменники, якими б різними вони не були, виступають патріотично-національно екзальтованими, що має свої історичні причини і що особливо виявилось в епоху польських повстань 1831-1863 рр.

За винятком хіба що Адама Пенькевича, всі польські автори із симпатією ставляться до Сави Чалого-батька і до тієї основної дії, що її опрацьовує українська народна пісня. Для них учинок Сави не зрада, а наслідок його політичної прозорливості – «zmysłu politycznego», польські історики, на взірець Равіти (Францішека Гавронського), вихваляють Саву за те, що в його вчинках виявився певний протест проти безнастанних гайдамацьких заворушень, за те, що Сава став на бік влади і боровся з українським розбишатством.

Польським письменникам імпонувало те, що Савина діяльність була скерована на допомогу Польщі у приборкуванні її ворогів. Особисті ж і корисливі мотиви цієї діяльності в їхньому освітленні зникають. Тільки Равіта у своїй повісті розшифрував цей бік справи, що перегукується з українськими народними піснями: Сава перейшов на бік поляків, щоб «здобути собі славу», «паном з панами зажити», «з козацької ласки наживатися». У повісті Равіти підкреслено також, що польська шляхта й шляхетська влада свідомо використала ці бажання для своєї хитрої політичної комбінації. Інші польські літературні твори воліють про ці особистісні мотиви Савиної діяльності не говорити.

Адам Пенькевич у своїх варіаціях також прагне залагодити пекуче польсько-українське питання, акцентуючи на сентиментально-ідеалістській чесності, єднанні братніх слов'янських народів, братерській згоді. Справжніх причин польсько-українських розходжень він, як і інші польські письменники, розуміти не хоче. Це ж стосується і представників «української школи» в польському романтизмі, які сюжети про Саву почали опрацьовувати тоді, коли ця школа уже виробила свою поетику, методи, образи, лексику тощо.

На літературному оформленні теми про Саву Цалинського відбилася плутанина у стосунках між Савою Чалим та Савою Цалинським, нез'ясованість обставин їхнього життя й діяльності. Тут часто одного Саву наближали до іншого, ототожнювали їх. «Цьому допомагала певна аналогія їх становища: Сава Чалий, перейшовши до поляків і ведучи боротьбу з гайдамаками-українцями, символізував єдність інтересів українців і поляків; так само й Сава Цалинський поклав життя за інтереси Речі Посполитої, сам будучи родом українець» [12, 178].

Уявлення про Саву-батька часто непомітно впливає на змалювання Сави-сина: деякі риси, властиві гайдамаці Чалому, перенесені на спольщеного «шляхтича» Цалинського. Їх ототожнюють через незнання того, що це дві різні постаті, або ж несвідомого впливу думки про козацько-гайдамацьке походження Сави, яке й відрізняло його від іншої польської шляхти.

На думку Євгена Рихлика, мотив про Саву Чалого й Саву Цалинського дуже плідний у польській поезії, він пройшов тривалий шлях еволюції від простих перекладів і примітивних переробок народної пісні, через низку різноманітних варіацій до мистецьки витриманого художнього образу Сави як символу певної національно-патріотичної ідеї в творах Юліуша Словацького.

Євген Рихлик вважає, що в різномітних варіаціях на тему Сави польська література намагалася висловити певні політично-національні інтенції: образи гайдамаки Сави Чалого й барського конфедерата Сави

Цалинського однаково є художніми символами єднання двох націй, як собі уявляла і бажала цього певна суспільна група, що ці образи творила й ними користувалася.

Список використаних джерел:

1. Алексеев В. Конфедерат Саваа Чаленко // Исторический вестник. – 1912. – Т.128.;
2. Астаф'єв О. Польські переклади українських дум в оцінці Євгена Рихлика // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – 2011. – Вип.32. ; 3. Dr. Antoni J. Sawa Czałenko // Dr. Antoni J. Szkice i opowiadania. – Kraków, 1887.;4. Duma o Sawie Czałym kozaku. Ze szkicu małoruskiego // Bojan. Część pierwsza. Wydawca A.Pieńkiewicz. – Wilno, 1838.;5. Єршов в. Польська література Волині доби романтизму: енологія мемуари стичності. – Житомир, 2008. ;6. Zieliński W. Ataman Sawa. Duma ukraińska // Zieliński W. Drobne pisma poetyckie. – Warszawa, 1842.; 7. Курчів Р. Україніка в польських альманахах доби романтизму. – К., 1965. ;8. Obraz Polaków i Polski // Pamiętniki do panowania Augusta III... przez nieznanego autora. Wydane z rękopismu przez E.Raczyńskiego. – Poznań, 1840. – T.III. ;9. Pisma Juliusza Słowackiego. W układzie Artura Górskiego. – Kraków, 1908. – T.V.;10. Rawita-Gawroński F. Historia ruchów hajdamackich. – Brody, 1913. – T.I. ;11. Rzewuski H. Pamiętniki Pana Seweryna Soplicy cześnika Parnawskiego. – Paryż, 1839.;12. Рихлик Є. Сава Чалий і Сава Цалинський у польській літературі // Радшевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, сильветки. – К., 2010. – С.156-183j.;13. Słowacki Juliusz. Dzieła wszystkie, pod. red. J.Kleina i W.Floryana. – Wrocław, 1952-1976. – T.I-XVII.;14. Czajkowski M. Wernyhora. Wieszcz Ukraiński. Powieść historyczna z roku 1768. – Paryż, 1838.;15. Щербина В. Сава Чаленко и Игнат Голый. – К., 1891.;16. Jabłonowski T. Z korespondencji M.Grabowskiego // Tygodnik Ilustrowany. – 1902. – T.44.

Карина Багратіон-Мухранська, к.філол.н. КОРОТКИЙ ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ СИМВОЛУ ЗАЙЦЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ШОТЛАНДСЬКІЙ ЕТНОСВІДОМОСТІ (ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)

Анотація

Стаття присвячена короткому порівняльному аналізу символу зайця в індо європейській,українській та шотландській етносвідомості.Особлива увага приділя.ться гендерному аспекти.Дослідження була проведене на основі фольклорних та історичних джерел та літературного доробку Вальтера Скотта. Вивчаючи символіку,що часто використовується у фольклорі,начебто таких різних країн як Україна та Шотландія проглядається спорідність менталітету та ствердження позитивності міфологічного мислення як архетипічно-базового для сучасної етносвідомості.

Ключові слова: Фольклор, символ зайця, Вальтер Скотт,гендерний аналіз, менталітет, сучасна етносвідомість, Україна,Шотландія..

Summary

The article is devoted to the comparative study of «hare» symbol in European folklore, (with the special attention to Ukrainian and Scottish sources)as well as professional heritage of Walter Scott. The analyses was executed on the basis of the selected Scottish and Ukrainian material. The results of the investigation were reached by means of linguistic and literature and demonstrated the universal meaning of the mentality, its interrelation with individual development of the country and society.

Key Words: Folklore, hare» symbol, Walter Scott, gender analyses, modern mentality, Ukraine, Scotland.

Етнолог Галина Лозко вважає хибною думку про те, що внаслідок страху людини перед силами природи виникла релігія. Хоча очевидно, що він став проявлятися лише тоді, коли вона протиставила себе навколишньому світові. Проте наші предки наділяли рослин та тварин людськими рисами, олюднюючи, таким чином, навколишній світ. Первісна свідомість вбачала органічний родинний зв'язок людини з «братами нашими меншими». Святові жертвоприношення тварин Богам і ритуальне вживання м'яса сакралізованих тварин (або їх хлібних зображень), супроводжуване магічними обрядами, мало на меті залучення до магічного простору природи, і через це – примноження родинного добробуту. Більше того, вона вважала тварин не тільки рівними собі, але навіть вищими і розумнішими.

Одним із найулюбленіших в етносвідомості українців та шотландців є символ зайця. Проте, подекуди він має різну семантику. Етимологію слова «заєць» пов'язують із індоевропейським «зяю,сіяю», що споріднює його з вогнем, блискавкою та уявленням про швидке світло (звідти, напевно, виникло поняття сонячні та місячні «зайчики»). Індійська міфологія споріднює зайця з місячним саявом. Чандрас, індійський бог місяця, носить зайця на руках, а його ім'я в перекладі з санскриту означає «той, хто носить зайця». В «Іпатевському літописі» згадується литовський «заячий бог» Діверікс (Дівірікс, Дівірік), якому колись поклонялися балтські племена та робили жертвоприношення [1; 481–482]. Із поширенням християнства символ зайця набув негативного трактування. Існує, наприклад, українська казка, у якій розповідається про те, що чоловік відібрав у зайця яблуко, яким поділився зі своєю жінкою. Від того яблука народився син Заяв. Часто на дитячі запитання про те, звідки беруться діти, говорять, що їх приносить зайчик. Існувало повір'я, що в зайця вселяється душа померлого, тому зустріч із ним віщує невдачу. Китайці вважали, що заєць може передбачати майбутнє, а також вірили, що він живе на Місяці, бо туди його переніс Будда. Проте коли Будда був голодним, заєць запропонував себе як їжу й сам скочив у вогонь. У китайському фольклорі ця тварина також символізує жіночу силу «їнь» та довголіття. На Заході білий заєць символізує сніг, березневий заєць – безумство. У кельтському епосі заєць вважається атрибутом місячних божеств і богів полювання, тому їх часто зображають із зайцем в руках. В Єгипті заєць символізує світанок, відкриття, підйом та періодичність [2; 1]. У європейській традиції великодній заєць чи кролик теж символізує світанок і нове життя і є синонімом англосаксонської богині ранкової зірки та весняної плодючості Еостри, яка й дала ймення Великодню – англійською Easter. Тому закономірно, що великодній заєць символізує відродження, воскресіння та народження нового місяця. У скандинавській міфології вони прислужують богині плодючості, любові та краси Фреї. До речі, її змальовували вродливою жінкою, яка керує золотою колісницею, запряженою котами.

В українському фольклорі (на відміну від китайського та шотландського) у символіка зайця часто співвіднесена з чоловічим началом, пов'язаним із молодим місяцем. Зображенням зайця і місяця прикрашають весільний коровай. Відомі також булочки та печиво у вигляді зайців. У весільних піснях та казках заєць женеться за куницею(у народній творчості куниця часто

виступає символом жіночого начала). На весіллях та на святі Калити, пов'язаному з парубочими ініціаціями, був відомий танок «Зайчик». У Галичині був розпосюджений весільний танець-гра «Заєць». Учасники підстрибували з пучком соломи в зубах, імітуючи заячі вуса. [3; С.101–105]. Пізніше, звичай ховати під кущі великодні крашанки для дітей поширився серед західних слов'ян. Частини тіла зайця використовували у лікувальній магії, із заячого хвоста робили амулет від злих сил, із вух – від безсоння. Дитину не називають «зайчиком», вважаючи, що від цього буде поганий сон, адже заєць не закриває очей під час сну. У деяких обрядах в Шотландії є мотиви оплакування духу рослин, що ріднить його із індуїстським світосприйняттям. Одним з них був «Крик шиї» («The cry of neck»). Сніп, сплетений з останніх колосків симолізував «шию» та «голову» духу хліба, обезголовленого під час жнив. Селяни, таким чином, намагалися позбутися духу хліба, передавши його іншому фермеру. Часто зустрічалися також уособлення останнього снопа в образі домашньої тварини, дуже часто зайця [4; 8].

Широке використання фольклору є домінуючим елементом у творчості такого відомого і, на перший погляд, досконально вивченого письменника як Вальтер Скотт. Впродовж століть дослідники мандрують етнопростором Шотландії крізь призму його творчого світосприйняття. Літературне надбання Скотта, з одного боку, позбавлене рис інформаційно-етнічної загерметизованості, а з іншого боку – насичена твердженням позитивності міофольклорного мислення як архетипічно-базового для сучасної етносвідомості. Письменник широко залучав до свого творчого процесу фольклор та етнографію, детально описуючи шотландські народні звичаї та побут багатьох сторіч. Використані авторами у творах пророцтва, прислів'я, легенди, казки, пісні, народні образи, обряди ініціації, страви, посуд, знаряддя праці, шотландські антропоніми можна було б видати окремими етнографічними й фольклорними збірками. Оскільки тема нашого короткого дослідження є різнобокий аналіз символу зайця, зупинюся на другій авторській баладі «Томас Римач», у якій письменник використовує цей символ. У ній говориться про Лермонта (Томаса Римача) як давнього барда, автора англійського лицарського роману «Трістан і Ізольда», розповідається про неординарне життя провидця. Скотт стверджує, що нібито існувала легенда, в якій йшлося про те, що королева фей звільнила Римача лише за умови, що він повернеться до неї, тільки-но вона його покличе. І ось одного разу, коли Томас бенкетував у високій башті Ерлів, із лісу вийшли дикі звірі й попрямували до селища Ерсилдун. Провидець відчув, що це королева посилає за ним своїх посланців, тож він одразу покинув замок і дуже скоро зник у гущавині лісу. З того часу його вже ніколи і ніхто не бачив. Незважаючи на це, шотландці вірили, що насправді великий бард не загинув, а й досі перебуває в казковому полоні, і що колись фея зглянеться й дозволить Римачу повернутись до людей. Такі уявлення поширені у багатьох традиційних культурах, де люди вірять у те, що їхні національні герої не померли, а просто відійшли у райські місця і перед кінцем світу вони повернуться, аби захистити свій народ від несправедливості. У цій другій

авторській баладі висвітлюються події, які мали місце через сім років після того, як збулися усі віщування..Ця балада більше нагадує класичну поему, відрізняючись від попередньої манерою оповіді.Ймовірно, мався на увазі один із багатьох міжетнічних конфліктів шотландців й англійців, якими може «похвалитися» історія Великобританії. У вільному перекладі частину балади, що стосується подальшої долі Лермонта, можна подати так: «Війна сколихнула долину Ледера й Твіда. Від бойового заклику в лісах від Кеддена до Торвудля піднявся стривожений олень. У цей час пишний бенкет сягнув свого апогею. У башті Ерлів зібралися уславлені лицарі й прекрасні дами, по-святковому вбрані в шовкові шати й мережива. Звуки музики й пісень линули звідусіль, а на столі не бракувало ані в келихах елю, ані в келихах червоного, ніби кров, вина. Аж раптом замовкли всі гості, бо сам хазяїн піднявся із арфою, котру він виграв у змаганні з ельфами. Він співав про короля Артура й доблесних лицарів круглого столу, про благородного Трістана та прекрасну Ізольду. Коли ж усе завмерло у старовинному замку, на берег прозорого Ледеру вийшла пара білих оленів, і Томас зрозумів, що за ним послала королева фей, а тому негайно залишив замок, перебуваючи у глибокому сні. «Прощай, мій старовинний замок, дім батьків моїх!» – проказав Томас. – «Не бути тобі більше притулком радощі й влади, Лермонтам не володіти тут більше землями, до гостинного вогнища зайчиха більше не принесе своїх зайченят! Прощайте, сріблясті води Ледера, прощай, о мій рідний Ерсилдун!» [5; 11].Згідно баладі, це були останні слова старого барда. Отже,виродження роду Лермонтів, про що власне йшлося у пророцтві, Вальтер Скотт замінює на втрату родових земель, таким чином розширюючи поняття «каміння домашнього вогнища» – архаїзм «hearth stane» – до поняття «родове гніздо, домівка»доповнюючи його постійним епітетом «hospitable» («гостинний»),а символ зайця,ні відміну від українського відповідника,має жіночі риси,розширюючись до значення «мати,берегиня».Доречі,в Україні існує повір'я,що якщо заєць перебіжить перед вагітною, дитина буде швидкою.

Вивчаючи символіку,що часто використовується у фольклорі,начебто таких різних країн як Україна та Шотландія розумієш не лише спорідність менталітету а й те,яким чином фольклор впливає на сучасне життя обох народів.

Список використаних джерел:

[1]»Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», 1893, С.481–482 ; [2] Щасливиці долі падають лише на лапи –газета «Галичина»,2010,С-1 ; [3] Лозко Г.С.,стаття,Тварини та Птахи–підручник «Українське народознавство» – 1995 р., С.101–105; [4] Токарев С.А. Календарні звичаї і обряди у країнах зарубіжної Європи - підручникМ.: Наука, – 1983 р., С. 8; [5]. Pierson H. Walter Scott and Robert Burns, Edinburgh,. збірка «Minstrelsy of Scottish Border, consisting of historic and romantic ballads , collected in Southern countries of Scotland; with a few modern date founded upon local tradition», С. – 11.

ЗООМОРФНА МЕТАФОРИКА В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Summary

Animalistic Metaphorics in Taras Shevchenko's Poetry

The article deals with the animalistic code in Taras Shevchenko's poetry. The peculiarities and connotations of animalistic poetics are investigated. The functions of animal images in the work's art structure are analyzed.

Key words: *animalistic images, semantics, poetics, mythological interpretation, T. Shevchenko.*

Починаючи з архаїчних зразків народної творчості, через численні літературні епохи давніх часів і до сучасності топос тварини надійно закоринився у художній практиці митців. Не виключенням стала поезія Тараса Шевченка, у якій зооморфні образи є важливим складником її семантичної структури. В українському літературознавстві анімалістична образність Шевченкових творів частково розглядалась у студіях Ф. Колесси, Г. Грабовича, Л. Плюща О. Забужко та ін. як складова романтичного міфологізму митця. Попри всю, на перший погляд, декоративність, риторичність чи конвенційність образи тварин втілюють багаторівневе смислове навантаження. Тому метою нашої статті є виокремлення анімалістичної топіки у творах Тараса Шевченка з метою дослідження її походження, функцій, конотативного навантаження, з'ясування ролі зооморфної образності у структурі твору.

Як відомо, образи фольклорного походження несуть певну інформацію і містять у собі цінності та ідеали, притаманні даній культурі. На думку вчених, «тривалі спостереження людини над життям і поведінкою різноманітних представників фауни, їх взаєминами тощо живили фантастичні вірування та забобони, природно викликали в людей прагнення якось пояснити усі оті незрозумілі їм закономірності навколишнього життя, ту загальну гармонію, яка склалася у живій природі, збагнути ту «доцільність» та «розумність» поведінки звірів, що насправді були наслідком природного відбору в тваринному світі» [Березовський 2009]. За надзвичайно ретельними підрахунками вченого-натураліста Д. Голди, тваринний світ у поезії Т. Шевченка представлений 61 видом. З них найбільше птахів – 26 видів; ссавців – 20 видів; комах – 7; плазунів, земноводних – 4; риб – 4 види. «Найчастіше, – зауважує дослідник, – згадуються коні – 33 рази, собаки – 29, орли – 26, голуби – 24, корови – 19, змія – 17, соловейко, ягнята – по 16, свині – 15, ворони, гадюки – 14, кози – 13, півні, кури, сови – 11, зозуля – 9, сичі – 8, гуси – 7, гайворон – 6, кіт – 5, осел, лев, крук, сокіл, пугач – по 4, ласка, вовк, миша, журавель, лебідь, качка, сорока, жаба – по 3, ведмідь, тур-буйвол, жайворонок, чайка, горобець – по 2, ховрашок, кажан, верблюд, леопард, сарна, бобер, крячок, рибалка (птах), чапля, індик, шуліка, рак, тараня, лин, плітка, сарана, мошка, комашка, бджола, цвіркун, чміль, шашіль – по одному разу» [Голда 2006:12]. На думку вченого, тут цілком виразно проявляється ерудиція поета, як свідчення глибокого знання природи рідного краю. Додамо, що використання анімалістичної образності Шевченком тісно пов'язане «з міфологемним анімістичним мисленням, первісною, ще не

доторкнутою цивілізацією і затьмареною розумом свідомістю, яка не виділяла себе з навколишнього середовища, не відокремлювалася від лона природи. Уособлення «Кобзаря» закорінені в народному світосприйнятті, у самому українському менталітеті з притаманними йому антропоморфізмом природи, онтологічною єдністю суб'єкта та об'єкта» [Тимошенко 2006:40].

Зооморфні образи задіяні на різних поетикальних рівнях Шевченкових творів. Наприклад, для органічного відтворення того чи іншого пейзажу автор вводить анімалістичні елементи: *«Кричать сови, спить діброва, / Зірочки сяють, / Понад шляхом, щирцею, / Ховрашки гуляють»* («Катерина») [Шевченко 2001:100]; *«І ніби гори оживають. / Дуби з діброви, мов дива, / У поле тихо одходжають. / І пугач пуга, і сова / З-під стріхи в поле випітає, / А жаби крякають, гудуть»* («Княжна») [Шевченко 2003:31]; *«...І місяць з зорями сів, / І соловейко на калині / То затихав, то щебетав»* («Сон (Гори мої високі)») [Шевченко 2003:42]. Очевидно, що образи тварин доповнюють, «оживляють» пейзаж, завдяки чому автор досягає динамічності. Картини мальовничої природи вражають пластикою: все навколо починає рухатися, і, навіть, нерухомі «гори» чи «дуби» починають виконувати невластиві їм функції – вони «оживають» або «одходжають», тобто статичним елементам надається функція руху, тому на їхньому тлі образи звірів просто не можуть залишатися фіксованими. Окрім ефектів руху автор намагається передати й звукові реалії – щебіт солов'я, квакання жаб, крик сови тощо, попереджуючи модерні пошуки митців межі XIX – XX ст.

Як правило, міметичне змалювання довкілля у поезії Т. Шевченка слугує тлом, а частіше – контрастом у драматичному сюжету. Так, у циклі поезій «В казематі» молода дівчина, що даремно чекає на свого судженого, вбитого на чужині, помирає з туги, і весь перебіг подій відбувається на тлі весняної природи: *«Вранці-рано на калині / Пташка щебетала; / Під калиною дівчина / Спала не вставала: / Утомилось молодець, / Навіки спочило...»* [Шевченко 2003:16]. У поемі «Тополя» ландшафти з вкрапленням зооморфних образів слугують тлом для зустрічей головних героїв: *«Защебече соловейко / В лузі на калині, / Заспіває козаченько, / Ходя по долині. / Виспіває, поки вийде / Чорнобрива з хати; / А він її запитає: / «Чи не була мати?» / Стануть собі, обіймуться, – / Співа соловейко»* [Шевченко 2001:114]. Далі емоційні переживання молодшої дівчини, що переживає розлуку з коханим, передаються на пейзажне тло: *«Не щебече соловейко / В лузі над водою, / Не співає чорнобрива, / Стоя під вербою...»* [Шевченко 2001:115]. Упадає у вічі, що у вищезгаданих творах образи тварин мають комплексну функцію, і вводяться у канву тексту для або для створення ефекту реалістичності пейзажних відступів, або для підсилення емоційного забарвлення того чи іншого епізоду.

У своїх поезіях Шевченко доволі часто використовує метафори-зооніми. Наприклад, закохані у творах звертаються один до одного зі словами «голуб», «голубка», «рибка», «соколе ясний», «лебедонько» і т. п.: *«Подивись, мій голубе, / Подивись на мене / <...> / Постривай же, мій голубе! / Дивись я не плачу / <...> / За що ж, скажи, мій голубе?»* («Катерина») [Шевченко 2001:106]. Щоб взнати долю свого далекого

коханого і щоб не виходити заміж за нелюбого, головна героїня поеми «Тополя» примовляє до ворожки, викликаючи співчуття: *«Любить його, моя сиза, / Серце не навчити / <...> / Зроби, моя пташко, / Щоб додому не вернулась...»* [Шевченко 2001:116]. Поезія «Н. Маркевичу» розпочинається звертанням: *«Бандуристе, орле сизий! Добре тобі, брате: / Маєш крила, маєш силу, / Є коли літати»* [Шевченко 2001:127]. Подібна манера звертання, на нашу думку, є виразним відбитком тотемістичних уявлень людей стародавнього часу.

Окрему групу становлять образи тварин, що їх вживає автор на рівні художньо-стилістичних засобів. Цей рівень умовно поділимо на дві групи: власне тропи та метафоричний рівень символів. Як художньо-стилістичні засоби бестіарна топіка переважно вживається для порівняння (*«Нехай думка, як той ворон, / Літає та криче»* («Думи мої, думи...»)) [Шевченко 2001:126], *«Як ягодику, як пташечку, / Кохала, ростила / На лишенько...»* («Катерина») [Шевченко 2001:96], *«А братія мовчить собі, / Витріщивши очі! / Як ягнята»* («Сон (Комедія)») [Шевченко 2001:265], використовується в епітетах (*«орлінї крила»*, *«жидівочка гадюча»*), метоніміях (*«Мов вимерли люде. / Ані півня, ні собаки...»* («Гайдамаки»)) [Шевченко 2001:156] *«Ні корови, ні вола - / Осталася хата»* («Гайдамаки»)) [Шевченко 2001:165]), в метафорах (*«Ви – розбойники неситі, голодні ворони»* («Холодний Яр»)) [Шевченко 2001:356], *«А по долині, по роздоллі / Із степу перекоотиполе / Рудим ягнятком бжить / До річечки собі напиться»* («Ми восени такі похожі...»)) [Шевченко 2003:206] тощо. Доволі часто зустрічається метафора чи метафоричні порівняння побудовані на заміщенні антропоморфних ознак зооморфними, наприклад: *«Чого серце, як голубка, / День і ніч воркує...»* («Думка (Нащо мені чорні брови)») [Шевченко 2001:84], *«Якби-то далися орлінї крила, / За синім би морем милого знайшла...»* («Причинна») [Шевченко 2001:74], *«Синє море звірюкою / То стогне, то виє...»* («Іван Підкова») [Шевченко 2001:123], *«З-за Дніпра мор далекого / Слова прилітають...»* («Не для людей, тієї слави...»)) [Шевченко 2003:121]. На думку науковців, вирази, на кшталт, думка «як той ворон, літає та криче», «орлом сизокрилим літає, ширяє» і т. д. є психологізованими метафорами, за допомогою яких розкривається внутрішній стан суб'єкта» [Тимошенко 2006:41]. Поет, мов би міняє місцями природу і людей, усвідомлюючи навколишній світ і себе як одне ціле, демонструє метафоричне зіставлення природних і культурних явищ.

Ще одна особливість анімалістичного коду творчості Шевченка – це його присутність у хронотопних конструкціях. Час у творах доволі часто передано у традиційній народній манері, використовуючи образи природи, особливо їх анімалістичну складову: *«Піди до криниці; / Поки півні не співали, / Умийся водою...»* («Тополя») [Шевченко 2001:116], *«...А там третій / Півень заспіває... / А там...а там...»* («Гайдамаки») [Шевченко 2001:159], *«А тим часом із байраку / Півень – кукуріку!»* («Гайдамаки») [Шевченко 2001:160], *«Летим. Дивлюся, аж світає, / Край неба палає, / Соловейко в темнім гаї / Сонце зустрічає»* («Сон (Комедія)») [Шевченко 2001:267], *«Сонце заходить, гори чорніють, / Пташечка тихне, поле німіє...»* («N. N») [Шевченко

2003:35]. Означені хронотопні структури тісно переплетені з цілими семантичними гніздами образів, демонструючи духовно-біологічний, позасвідомий зв'язок поета з Природою.

Особливого застосування зооморфні образи набувають у символічній метафориці Шевченкової поезії. Окреме місце займають твори, де бестірій представлено у назвах, наприклад, поезії «Сичі» чи «Сова». Байка «Сичі» має алегоричне коріння (йдеться про події в Західній Галичині, коли силами польських та українських селян було придушене повстання польських патріотів проти австрійського поневолення). Прикметною ознакою жанру стало перенесення суспільної ієрархії на бестірій, де польські патріоти виступають «сичами», австріяки – «орлиним царством», нижні прошарки населення – «бідним птаством». Доволі несподівано у канву твору вкраплюється «голісінький мужик» – образне втілення українських та польських селян. Образ «голісінького мужика» випадає з орнітоморфної структури, демонструючи «чужерідність», «вкнутість» в художню композицію твору. Залучення до фабули твору антропоморфного елемента виходить за рамки чіткого жанрового канону, однак у такий спосіб автор підкреслює, навіть утрирує роль неосвічених, обманутих кріпаків, руками яких було придушене повстання. Отже, попри застосування новаторських стилістичних прийомів Т. Шевченко використовує традиційну зооморфну символіку, підкреслюючи генологічну специфіку твору.

У поемі «Сова» для назви обрано птаха з амбівалентною символікою. У давніх греків сова була знаком богині Афіни, тому асоціювалась з мудрістю. Однак, в інших архаїчних джерелах сова асоціюється з самотністю, печаллю, нещастям, лихою звісткою, загибеллю та навіть смертю. Не виключенням стали і перекази давніх слов'ян, у яких сова уособлює сили мороку, нечистої сили. Поява її біля будинку пророкувала смерть чи пожежу. На сову в первісних міфах давніх українців можуть перетворюватися відьми, чарівники, злі духи. У родових та культово-обрядових дійствах у образі сови виступала вдова. В іншій групі переказів сова фігурує як тотем, володарка підземних скарбів та чар-зілля, що відкриває будь-які зачинені двері.

У поемі «Сова», на нашу думку, використано цілу низку символічних тлумачень образу сови. Хід сюжету твору наповнений драматичними колізіями: спочатку ми бачимо щасливу жінку, життя якої наповнене радістю від народження сина, потім смерть чоловіка змушує її тяжко працювати у наймах, згодом її сина забирають у солдати – і, як наслідок, згорьована мати, приречена на голодну старість, втрачає здоровий глузд, лякаючи односельців: *«А уночі розхристана / І простоволоса / Селом ходить – то співає, / То страшно голосить»* [Шевченко 2001:262]. Сюжет доволі традиційний для Шевченкових поем, однак існує цікаве спостереження – автор жодного разу не згадує імені головної героїні, і лише в самому кінці (*«Діти бігали з паліччям / Удень за вдовою / По вулицях та, сміючись... / Дразнили Совою»*) [Шевченко 2001:262]) розшифровується символічна загадка. Такий засіб фокалізації викликає у читача потребу зовно переосмислити сюжет твору, який тепер тісно пов'язаний з образом сови, що у свою чергу проходить ряд міфогенних трансформацій.

Отже, на початку твору образ головної героїні – це сова-тотем, коли молода мати передбачає свою роль оберега у долі дитини: *«Буду сто літ жити, / Тебе годувати... / <...> / Найду тобі рівню, / Хоч за морем синім... / <...> / Нема кращого й не буде - / Дивуйтеся люди!»* [Шевченко 2001:257]. Згодом починається трансформація символу – від позитивного до негативного: головна героїня стає вдовою, що відповідає родовим обрядами давніх українців, у яких сова була символом удрави. Далі за перебігом сюжету дорослого сина вдови забирають «до прийому», тобто символ сови починає «діяти» у свій спосіб – він накликає нещастя, і сина таки забирають у військо. Завершальна стадія – це коли зловіщий смисл образу повністю перемагає не тільки внутрішнє єство героїні, але й передається у зовнішніх ознаках: немічна жінка зовсім самотня, поводить дивно вдень та «голосить» уночі (*«...люде лаяли... бо, бачте, / Спать їм не давала»*) [Шевченко 2001:262]). Отож, сова у творі виступає і як слово-ключ, що дозволяє асоціювати головну героїню з образом птаха, і як символ міфогенного походження, закорінений у ритуальних уявленнях давніх українців, на якому автор вибудовує сюжетно-композиційний рівень твору.

Окрім цієї поезії Т. Шевченко доволі часто у своїй творчості звертається до образу сови. Наприклад, у поемі «Відьма» головна героїня у пошуках кривдника-пана говорить: *«...Полетіла / Я його шукати / В Волощину. Та й шукаю, / Совою літаю»* [Шевченко 2001:386]. Сова у цьому випадку виступає як уособлення помсти, передбачаючи близьку загибель пана. Додамо, що образ сови у творі переймає конотативний смисл фольклорних переказів про перетворення відьми на сову. У «Гайдамаках», а саме у частині «Свято в Чигирині», перед різнею польської шляхти автор змальовує лиховісну картину, яка слугує провісником майбутнього кровопролиття: *«Людей не чуть; через базар / Кажан костокрилий / Перелетить; на вигоні / Сова завиває»* [Шевченко 2001:148]. Образи сови і кажана ніби готують читача до трагічного перебігу подій, адже поет вбачає їх зв'язок з топосом смерті.

У вже згаданому циклі поезій «В казематі» образ сови використовується у подібному контексті, однак доповнюється ще низкою анімалістичних символів, кожен з яких виконує свою функцію: *«...Давно / Не чуть нікого, де ти гралась; / Собака десь помандрувала, / І в хаті вибито вікно. / В садочку темному ягнята / Удень пасуться. А вночі / Віщують сови та сичі / І не дають сусідам спати»* [Шевченко 2003:13]. Ймовірно, що автор твору згадує подругу дитячих літ Оксану Коваленко. У поета виникають асоціації світлих миттєвостей дитинства, яке давно минуло, і спомини про яке слугують контрастом до тієї ситуації, у якій опинився поет (як відомо, поезії «В казематі» були написані під час слідства над учасниками Кирило-Мефодіївського товариства). Вимальовується певна часово-просторова опозиція минуле/теперішнє – щастя/недоля, і усвідомити полярне емоційне напруження допомагають бестіарні мотиви. Виникає враження, що автор використовує архаїчно-фольклорні уявлення про «зачароване», «недобре» місце.

Перебіг подій тут нагадує типовий сюжет давньої казки: конфлікт полягає у таємничому зникненні прекрасної дівчини, слідом за нею зникає собака, яка

в давніх уявленнях є вірним другом та помічником людини, шибка хати розбита, що є виразною ознакою хати-пустки, тільки ягнята (зазвичай, козенята та ягнята у казках завжди нерозважливі та легко стають здобиччю) наважуються підійти до садочку біля хати. Коли настає темна пора доби, яка завжди асоціюється з владарюванням зла, поряд з хатиною з'являються образи птахів (сичів та сов), які є уособленням «недоброго», «лихого». Зауважимо, якщо для інших видів птахів існують вербальні характеристики «співає», «щебече» тощо, то для сови Шевченко вибирає саме «віщує», що посилює негативний ефект обраного образу. Далі автор вдається до образно-психологічного паралелізму, у якому душа ліричного героя щемить від недоброго передчуття: *«Віщує серце, що в палатах / Ти розкошуєш, і не жаль / Тобі покинутої хати...»* [Шевченко 2001:14]. Антропоморфна метафора «віщує серце» перегукується із зооморфною «віщують сови та сичі», посилюючи негативні передчуття автора. Песимістичний настрій зображуваних Шевченком перипетій Є. Нахлік тлумачить як «схильність сприймати і змальовувати дійсність часто в чорних тонах, та ще й згущувати темні барви...» [Нахлік 2003:400], закорінену, на думку вченого, у нахилах поета до містифікацій власної фантазії.

Мотив перетворення жінки на птаха використаний і в поемі «Марина». Прикметно, що на протязі твору діють три орієнталогічні символи – гуси, зозуля, сова, які надалі стають синтагматичними партнерами. У творі ситуативно використаний образ ворона для підсилення драматизму відтворюваних оповідачем подій: *«Ненача ворон той летячи / Про непогоду людям криче, / Так я про сльози та печаль, / Та про байстрят отих ледачих»* [Шевченко 2003:103]. Пісні, проспівані Мариною, передають ступені божевілля, яке поступово охоплює головну героїню. Зауважимо, що з трьох, так званих, пісень гуси згадуються у двох – першій та останній. У першій образ цих птахів виконує те ж смислове навантаження, що й у народних піснях – слугує маркером втечі від болісних проблем за межу, де життя краще і щасливіше: *«Хата на помості, / Наїхали гості, / Розплітали коси / Та стрічки знімали, / А пан просить сала, / А чорт їсти просить. / Гуси, гуси білі / В ірій полетіли, / А сірі на море!..»* [Шевченко 2003:105]. У цьому ліричному відступі коротко відтворюється сюжет поеми, де гуси слугують символом підсвідомого бажання героїні визволитись із ситуації, наві'язаної злою долею. Заклучна пісня передає важкий внутрішній стан героїні, напади божевілля, під час яких, змінюється смислове навантаження образу гусей – їх бундучний зовнішній вигляд нагадує головні героїні пана-кривдника (*«...Гіля! Гіля! / Чи то не гуси, то пани, / Дивися, в ірій полетіли – / Агу! гіля! – до сатани, до чорта в гості!»* [Шевченко 2003:106]), якого, щоб вирішити свою проблему, головна героїня вбиває. Після низки відступів у пісню повертаються зооморфні мотиви, знову з'являються образи птахів як символ волі та безтурботного життя: *«І пташкам воля, в чистім полі / І пташкам весело літатъ, / А я зов'янула в неволі»* [Шевченко 2003:107]. Етнограф В. Щепотьєв, досліджуючи образи птахів у Шевченковій творчості, звертає увагу на їх спорідненість з народними українськими піснями. Базовим матеріалом для свого дослідження вчений обирає пісні зі збірників

Чубинського та Грінченка, які були відомі Шевченкові у той час. Зокрема, вчений доводить вплив пісенної орнітоморфної символіки на поетичну творчість українського митця [див. дет. Щепотьев 1999].

Із загального орнітоморфного контексту твору в подальшому виразнюється образ зозулі («...Утечу, / У ірії знову полечу, / Бо я зозулю вже стала...» [Шевченко 2003:108]) та сови («Ба ні, не плачу, регочусь... / Дивись, як я полечу, / Бо я сова...» [Шевченко 2003:108]). За спостереженнями Надії Пастух, «зозуля – знак межі в українському фольклорі, вона виступає посередником між «цим» і «тим» світами, між старим і новим статусами тощо. І метаморфози пташки, і її віщий дар – звичне для лімінальної істоти явище. Отож, участь зозулі у перехідних ритуалах не випадкова» [Пастух 2001:8]. Поєднання Шевченком образів двох птахів складає традиційну формулу естетики жіночих образів в українському фольклорі, де зозуля – це мати, дочка, жінка, сестра, і сова – мати, вдова, жінка. Однак, якщо зозуля має подвійну семантико-функціональну наповненість, то для сови характерні стійкі негативні конотації жіночих персонажів.

Більшу частину анімалістичної метафорики задіяно для вираження негативних характеристик персонажа, події чи явища. Наприклад, у «Катерині» думки про самогубство головної героїні передано за допомогою символу змії, що уособлює думки людини, пов'язані з гріхом: «Усміхнулась Катерина, / Тяжко усміхнулась. / Коло серця – як гадина / Чорна повернулась» [Шевченко 2001:105]. Панівна верхівка тогочасного суспільства доволі часто виступає в образах звірів, з якими пов'язані негативні етичні конотації. Наприклад, у поемі «Сон (Комедія)» цар Микола I зображений в образі ведмедя: «Неначе з берлоги / Медвідь виліз, ледве-ледве / Переносить ноги... / <...> / Він вилупив баньки з лоба – / І все затрусилось, / Що осталося; мов скажений, / На менших гукає... / <...> / Дивлюся я, що дальш буде, / Що буде робити / Мій медведик! Стоїть собі, / Голову понурих / Сіромах. Де ж ділася / Медвежа натура? / Мов кошеня, такий чудний. / Я аж засміявся. / Він і почув, та як зикне, – / Я перелякався...» [Шевченко 2001:277-278]. Автор не тільки змалював суто натуралістичні елементи поведінки тварини, але й зберіг фольклорні конотації «царя звірів», який, зокрема у казках, змальовується переважно в приземленому плані, фігурує як об'єкт глузування, носій багатьох негативних начал: тупості, нетямущості, вайлуватості.

У Шевченкових творах існує ще низка анімалістичних образів зі стійкими негативними змістовими характеристиками – це образи ворона, галичі, крука («Нехай же лютує, поки сам загине, / Поки безголов'я ворон прокричить» («На вічну пам'ять Котляревському») [Шевченко 2001:90], «Як та галич поле вкрила – / Ченці повалили / До Констанця...» («Єретик») [Шевченко 2001:293]), змії, гадюки («В сердце рану / Змея прогрызла... / <...> / О, если б мог он шар земной / Схватить озлобленной рукой / Со всеми гадами земными...» («Тризна») [Шевченко 2001:242]), собаки («На улицах, на разпуттях / Собаки, вороны / Гризут шляхту, клюють очі...» («Гайдамаки») [Шевченко 2001:179], «Мов собаки, коло огню / Кругом чениці

стали...» («Єретик») [Шевченко 2001:6294]), свині («Заснули, мов свиня в калюжі, / В своїй неволі...» («Ликері») [Шевченко 2003:351]), kota («Іди до мене. Кицю, кицю... / Не йде, прокляте бісеня!» («Відьма») [Шевченко 2001:382], «Облизавсь старий котюга, / І розпустив слини, / І пазури простягає / До Самантянини...» («Царі») [Шевченко 2003:85]) тощо. Семантика названих образів, на нашу думку, тяжіє до бестіарної топіки фольклорних джерел. Розгорнуті, натуралістичні зображення вицезгаданих тварин функціонують у Шевченковій поезії як негативний приклад поведінки, що має емоційно вплинути на читача.

Зооморфний код Шевченкової метафорики виявляє процес залучення до художньої структури твору магічний струмінь міфологічного, архетипного, несвідомого. Джерелом анімалістичної топіки є українські пісні, давньоукраїнська усна словесність у вигляді фольклорних фрагментів з найдавнішими міфологічними схемами, рідше – європейська писемна література, Біблія, світові міфології. У використанні зооморфних образів переважають автохтонні етнічні елементи, які стилістично проявилися в особливому характері образності, твердження єдності природи й людини. Анімалістичний код метафорики Шевченка, запозичений з фольклорної традиції для відтворення стихійно-природного життя й душевних порухів людини не тільки поетизує, одухотворює зображуване, а й виступає засобом символізації світу, творить нові міфологічні образи, виводить український етнологічний феномен на загальнокультурний рівень.

Список використаних джерел:

1.Березовський 2009 – Березовский І. Українські народні казки про тварин (звірів). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // <http://proridne.org.ua>; 2.Голда 2006 – Голда Д. Флора і фауна в поезії Тараса Шевченка // Молодь України. – 2006. – 22-28 червня. – С. 12.; 3.Нахлік 2003 – Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики: [монографія]. – Львів: Світ, 2003. – 568 с.; 4.Пастух 2001 – Пастух Н. А. Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.07. – Львів, 2001. – 20 с.; 5.Тимошенко 2006 – Тимошенко Ю. Функції персоніфікації у поетичній творчості Т. Шевченка // Слово і Час. – 2006. – №3. – С. 37-44. ; 6.Шевченко 2001 – Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т.; [Ред. кол.: М. Г. Жулинський та ін.]. Т. 1: Поезія 1837–1847. – К.: Наук. думка, 2001. – 784 с.; 7. Шевченко 2003 – Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т.; [Ред. кол.: М. Г. Жулинський та ін.]. Т. 2: Поезія 1847–1861. – К.: Наук. думка, 2003. – 781 с.; 8.Щепотьев 1999 – Щепотьев В. Образы птиц в Шевченковій творчості // Народна творчість та етнографія. – 1999. – №2-3. – С.104-116.

Валентина Борисенко, д.істор.н., проф. ЛІДІЯ ДУНАЄВСЬКА. КАЗКА, ЩО СТАЛА ЖИТТЯМ

Видатна вчена й талановитий педагог, лауреат премії НАН України імені Філарета Колесси Лідія Дунаєвська залишила по собі непересічний слід не лише в українській науці та культурі. Ддя всіх, хто її знав, вона була взірцем доброзичливості, людяності, якоїсь невимовної сонцесяйності. Вона завжди дбала про інших – й найменше про себе. Ніколи не лементувала, коли після

ночей, проведених біля тяжко хворої матері, вранці вже бігла приймати іспити. Знала усіх своїх студентів на ім'я, була для них справжньою другою матір'ю. Тільки ніяк не хочеться казати, що «була»...

Лідія Францівна Дунаєвська (у дівочтві Говорецька) народилася 28 червня 1948 року в селі Воробіївка Немирівського району на Вінниччині. Після закінчення середньої школи вступає до філологічного факультету Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка, який закінчує з відзнакою у 1971 р. Від того часу вся її діяльність пов'язана із цим славетним навчальним закладом. Тут зростає вона від лаборанта до асистента, доцента, організатора і завідувача першої в Україні кафедри фольклористики, професора.

Безперечний авторитет у своїй галузі, вчена створює цілу наукову школу у вітчизняній фольклористиці. З-під її пера виходять ґрунтовні монографії «Українська народна казка» (1987), «Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій» (1997, 2000), «Персонажна система української народної міфологічної прози, Аспекти поетики» (2000), численні статті у наукових збірниках і часописах. Вона упорядковує понад 20 збірок українських народних казок та казок народів світу. Спільно з колегами створює два підручники з фольклористики, розробляє відповідні навчальні програми.

Улюблене дітище Лідії Дунаєвської – студентський фольклорний ансамбль «Роксоланія», якому 2005 року присвоєно почесне звання народного. З її ініціативи на кафедрі постає й спеціалізація музична фольклористика – галузь, яка після скасування у 1936 р. Кабінету музичної етнографії під керівництвом Климента Квітки розвивалася вкрай повільно.

Лідія Францівна була по-дитячому чиста й жила немовби у світі казок. Цей жанр фольклору став основним в її дослідницькій роботі. 1982 року захистила на цю тему кандидатську дисертацію, а через 15 років – докторську, що прозвучала новим словом у фольклористичній науці. Ніхто доти в Україні так глибоко й усебічно не розглядав концепцію міфологічних образів, еволюцію фольклорних жанрів. Учена обґрунтувала теорію фольклорно-літературних зв'язків з урахуванням універсального коду культурних явищ, чим спонукала до пошуку нових напрямів у фольклористиці. Як зазначала сама Л. Дунаєвська: «Проблеми української міфології, магії в контексті традицій фольклору, філософської антропології, літератури, народного мистецтва... є провідними сьгоднішніми науковими інтересами...» («Вербальна магія українців». К., 1998). Й не тільки спонукала, а й утілювала в життя.

Як викладач Лідія Францівна зуміла прищепити своїм вихованцям інтерес до фольклору всіх народів світу. Адже відомо: аби пізнати свою національну культуру, необхідно знати й культуру інших народів, і лише через порівняння можна зрозуміти глибину й неповторність кожної з культур. З її ініціативи студенти вивчали народну творчість поляків, угорців, чехів, росіян, словаків, виявляючи як універсальну єдність культур, так і їхню етнічну специфіку. Такий підхід ученої засвідчив її новаторство у вітчизняній фольклористиці, вихід на міжнародний рівень компаративістики.

Під керівництвом Лідії Францівни двадцять сім пошуковців стали кандидатами наук, а троє – докторами. Її передостаннім аспірантом, який вивчив українську мову й захистив дисертацію «Художня модифікація культу предків в українському та японському фольклорі», був молодий дослідник з Японії Хіросі Катаока. Він зі сльозами вдячності згадає свою наставницю, яка навчила його не лише бути науковцем, а й полюбити Україну.

Своїм молодим колегам вона радила вибирати теми, які б мали безсумнівну новизну в науці. Її особистою гордістю стали праці Г. Усатенко про образно-символічну систему художнього часу українського пісенного фольклору, Н. Лисюк – про реконструкцію динаміки весільного сюжету та образів, І. Пасічник – про поетику українських народних прикмет та багато інших.

Важливою ділянкою досліджень кафедри була й залишається історія фольклористики. Завдяки зусиллям завідувачки із забуття поверталися імена славетних українських науковців. Під її керівництвом досліджувалися надбання у фольклористиці таких учених, як В. Антонович, М. Драгоманов, І. Франко, М. Костомаров, Панас Мирний, І. Білик, П. Чубинський, М. Максимович, Марко Грушевський.

Вона ж започаткувала проект перевидання рідкісних записів фольклорно-етнографічних матеріалів. Л. Дунаєвська є автором ґрунтовних приміток до 1-го тому «Історії української літератури» Михайла Грушевського. Колеги слушно називали Лідію Францівну інтелектуалом європейського рівня та справжньою патріоткою українського народу і його багатющої усної творчості.

Лідія Дунаєвська була людиною надзвичайної скромності. Сьогодні мало хто знає, що замолоду вона писала вірші. Їх друкували «Вінницька правда», «Літературна Україна», журнали «Ранок» та «Дніпро». Ці твори сповнені тонкого ліризму та непідробних почуттів.

Професор Лідія Дунаєвська чудово володіла ораторським мистецтвом. Говорила тихо, але так проникливо, що буквально причаровувала будь-яку аудиторію. Пригадую, як на початку 1990-х років нас із нею запросили до Донецька на конференцію, присвячену народній творчості. З'їхалися переважно вчителі з усієї області. Величезна зала Будинку культури «Юність» була заповнена вщерть. Лідія Францівна виступала бодай дві години, але її все ніяк не відпускали. Опісля навіть приходили до готелю, аби почути якусь пораду. Взагалі ділитися досвідом і вчитися самій було для вченої життєвою необхідністю. Вона організувала і провела десятки наукових конференцій, у тому числі міжнародних. Під її крило злітали фольклористи-початківці з багатьох обласних центрів, а часом і аматори з глухої провінції. І для всіх вона знаходила слово щирої підтримки.

Студенти не просто любили свого професора – вони відчували в ній друга, рідну людину. «Лідія Францівна була гармонійною особистістю, яка не лише фанатично була віддана своєму фаху – освітній справі, – згадає ректор Київського національного університету імені Тараса Шевченка академік НАН України Л. Губерський. – Вона була широкою, доброю, розуміючою людиною, котра вміла слухати, перейматися чужими болями, проблемами, радіти

чужим успіхам. Вона не економила, не залишала, як кажуть, «про свято» свого душевного тепла і любові до людей. Вона горіла зірницею, тому про таких прийнято говорити: «Згоріла дочасно!» Але вона осяяла своїм світлом сотні, а можливо й тисячі своїх послідовників у науці, вона відіграла словом і реальним ділом багатьох, хто мав щастя стати на її стежину».

Її улюбленою піснею була «Летіла зозуля...» У свої неповні 57 років вона мовби перетворилась у ту сиву зозульку і злетіла до свого роду в потойбіччя. Це сталося 16 травня 2006 року в стінах рідного університету. Про таких, як Лідія Францівна Дунаєвська, народ каже: «Їх рідко земля родить, вони від Бога...»

**Artur Bracki, doktor habilitowany nauk
humanistycznych, filologia
УДК 821.161.2(091)A/Z:81:39**

JĘZYKOWY OBRAZ FAUNY W BAJKACH UKRAIŃSKICH (NA PODSTAWIE ZBIORU WOŁODYMYRA HNATIUKA)

Анотація

Брацькі А. Мовна картина фауни в українських казках (на основі збірника Володимира Гнатюка)

У статті проаналізовано українські народні казки, зібрані і впорядковані В. Гнатюком у книзі «Народні казки» (Львів, 1913). Розглядається спосіб і форма передачі людських рис, втілених у постатях тварин. Проведено також аналіз еволюції та визначення жанрів усної народної творчості, з цією метою використано відповідну критичну літературу.

Summary

Ключові слова: етнолінгвістика, фольклористика, українські народні казки, наукова спадщина Володимира Гнатюка

Bracki A. Linguistic picture of fauna in the Ukrainian tales (based on the Volodymyr Hnatiuk's collection)

The article analyzes the Ukrainian folk tales, collected and ordered by V. Hnatiuk in his book «Folk Tales» (Lviv, 1913). We consider the manner and form of transmission of human traits implementation in personalities of animals. An analysis of the evolution and definition of genres of oral folklore, which used the appropriate critical literature.

Key words: ethnolinguistics, Folklore, Ukrainian folk tales, the scientific heritage of Volodymyr Hnatiuk

Bracki A. Językowy obraz fauny w bajkach ukraińskich (na podstawie zbioru Wołodymyra Hnatiuka)

W artykule przeanalizowano ukraińskie bajki ludowe, zebrane i opracowane przez W. Hnatiuka w książce «Bajki ludowe» (Lwów, 1913). Omówiono tu sposób i formę przekazywania cech ludzkich poprzez realizację ich osobowości w obrazach zwierząt. Dokonano analizy ewolucji i definicji gatunków ustnej twórczości ludowej, do czego użyto odpowiedniej literatury krytycznej.

Słowa kluczowe: etnolingwistyka, folklorystyka, ukraińskie bajki ludowe, spuścizna naukowa Wołodymyra Hnatiuka

Об'єктом аналізу są українські bajki ludowe, zebrane i opracowane przez Wołodymyra Hnatiuka, a przedmiotem badania – zawarte w nich obrazy fauny. Celem pracy jest ukazanie specyficznej roli fauny w tworzeniu językowego obrazu świata w tekstach tych ukraińskich utworów ludowych. Aktualność podjętych

badan związana jest z niezakończonym jeszcze procesem opisu i analizy spuścizny naukowej i efektu pracy zbierackiej Wołodymyra Hnatiuka, a nowym elementem w poszukiwaniach z zakresu ukraińskiej etnolingwistyki i folklorystyki jest wykorzystanie stosunkowo nowego narzędzia analizy (językowy obraz świata), co może pomóc w lepszym zrozumieniu specyficznej bo wielowymiarowej funkcji folkloru w kulturze Ukrainy.

Niniejszy tekst stanowi kontynuację analizy ukraińskiej prozatorskiej twórczości ludowej, którą rozpoczął artykuł *Językowy obraz fauny w baśniach ukraińskich (na podstawie zbioru W. Hnatiuka)* [11]. Opisano w nim pokrótce stan ukraińskiej folklorystyki przełomu XIX i XX stulecia i jej specyficznej misji wspierającej proces kształtowania się współczesnego języka ukraińskiego, a także – przedstawiono przyczyny, dla których zbiory W. Hnatiuka i jego opracowania naukowe */Mowa tu przede wszystkim o trzytomowym zbiorze utworów ludowych w redakcji Wołodymyra Hnatiuka: Народні казки [3], Народні новели [4], Народні байки [5], które stanowią wybór spośród utworów ludowych opublikowanych przez tego badacza w I, IV, XVII, XIX, XXV, XXIX tomie almanachu Етнографічний збірник wydawanego w latach 1892-1930 przez Lwowskie Towarzystwo Naukowe im. T. Szewczenki [por. 3, III] oraz o jego publikacjach naukowych, m.in. Нарис української міфології [7]./* mogą być uznane za reprezentatywne pod względem zawartych w nich materiałów źródłowych i tematycznej wiedzy naukowej.

W tym kontekście nie mniej interesujący i ważny dla treści niniejszego artykułu jest dorobek naukowy Wołodymyra Hnatiuka i jego sposób analizy rodzimej twórczości naukowej, a także – jej całościową wizję. Jako sekretarz Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki we Lwowie, później sekretarz (od roku 1913 – przewodniczący) Komisji Etnograficznej wspomnianego Towarzystwa oraz współredaktor czasopisma «Літературно-науковий вісник» – organu prasowego tegoż Towarzystwa, a także jeden z pierwszych stałych członków Ukraińskiej Akademii Nauk opublikował blisko 50 prac własnych oraz 600 recenzji, artykułów i notatek prasowych. Przez 30 lat owoce aktywności naukowej W. Hnatiuka wyznaczały kierunek rozwoju folklorystyki i etnografii na Zachodniej Ukrainie, zmierzający ku złaniu się z nurtem ogólnoukraińskim tych dyscyplin naukowych. Potwierdzeniem jego poglądów naukowych mogą być prace z zakresu demonologii ludowej – *Знадоби до галицько-руської демонології* [1] i *Знадоби до української демонології* [2]. O ile pierwsza publikacja ograniczała się do materiałów zebranych na obszarze Galicji Wschodniej, o tyle do drugiej włączone zostały materiały zebrane na terytorium Ukrainy Wschodniej */Materiały te zebrali m.in. M. Dikarew, P. Tarasewski, D. Szczerbakowski/*.

Zbiór bajek, który stanowi materiał źródłowy dla niniejszego artykułu, również nosi cechy, można by rzec, «ogólnoukraińskie». Został on wydany we Lwowie w roku 1918, a *Słowo wstępne /Tytuły poszczególnych utworów i cytaty z nich tu i dalej zamieszczono w tłumaczeniu autorskim /* opatrzone datą 28.VII.1917 napisał Wołodymyr Hnatiuk w miejscowości Бєпери Долишні [5, VIII] (obecne Brzegi Dolne w Powiecie Ustrzyckim), ale już w bajce nr 2 *Jak lew utonął w studni* pojawiają się informacje o lwie, który ongiś zadomowił się w lasach briańskich */Briańsk – miasto obwodowe na terenie Federacji Rosyjskiej. Obwód Briański graniczy z Obwodem Czernichowskim, znajdującym się w granicach współczesnej Ukrainy /* [5, 18], co może sugerować miejsce zapisu utworu lub – pochodzenia osoby

opowiadającej ze Wschodniej Ukrainy. W tym kontekście interesująco brzmi również tytułowanie monarsze Iwa w bajce nr 1 *Zwierzęta pod panowaniem Iwa* w momencie, gdy jako król zwierząt wydaje swój pierwszy edykt: «Ми цар дрімучих лісів, король дубров і гаїв, великий князь степів» [5, 9]. Mamy tu z jednej strony nawiązanie do formuły tytułarnej carów rosyjskich, a z drugiej – swoisty przegląd tytułów władców rządzących ziemiami ukraińskimi od doby książęcej do czasów współczesnych redaktorowi wydania tych utworów. Brak informacji o miejscu zapisu utworu, czy o informatorze, a także podobne do ww. odniesienia w samych utworach skłaniają do określenia ich wszystkich jako ogólnoukraińskich.

W *Słowie wstępny* do czwartego wydania W. Hnatiuk pisze: «Bajkami nazywamy takie utwory ludowej wyobraźni, w których nakreślony jest nie ludzki, a zwierzęcy byt i dlatego też jako główni bohaterowie występują w nich zwierzęta. Jeśli pojawiają się w nich ludzie to tylko w podrzędnych albo epizodycznych rolach [...] Cała akcja bajki koncentruje się zatem na prezentacji życia zwierząt i stosunków między nimi, a rzadziej – stosunku zwierząt do człowieka» [5, III]. W ówczesnej ukraińskiej folklorystyce nie było to odkrywcze stwierdzenie; Fedir Kolessa stwierdzał, że bajka to: «opowiadanie, w którym główne osoby to zwierzęta; ludzie występują w nich rzadziej i tylko w podrzędnych rolach» [9, 125], jednak ten znany folklorysta, tak jak inny wybitny ukraiński badacz etnografii Mychajło Hruszewski, stawiali znak równości między pojęciami «baśń» i «bajka», to ostatnie sprowadzając do nazwy baśń zwierzęca [8, 327].

Badania folklorystyczne pozwoliły na wyodrębnienie szeregu różnic między tymi dwoma gatunkami i potwierdziły istnienie bajki jako osobnego gatunku. Przede wszystkim bajka uformowała się na podstawie późniejszego eposu zwierzęcego, a jej podstawowym wyróżnikiem jest alegoryczność. Pod obrazami zwierząt kryją się nie same zwierzęta, a wcielenie określonych ludzkich zalet i wad. Przejście od animistyczno-kultowego stosunku do zwierząt do ich alegorycznego traktowania odnosi się do czasów późniejszych w historii ludzkości, kiedy świat przyrody w świadomości człowieka utracił już pierwotną sakralność [10, 417].

W. Hnatiuk w *Słowie wstępny* do analizowanego zbioru wyodrębnił dwa podziały gatunku bajki ludowej. Pierwszy to podział formalny na tzw. czyste bajki, które przedstawiają jedynie byt zwierząt (w tym zbiorze są to między innymi nr 1 *Zwierzęta pod panowaniem Iwa*, nr 33 *Ptaki pod panowaniem orła*, nr 41 *Dlaczego koluchy uciekają przed dużymi rybami?*, nr 45 *Niedola żuków*) i te, przedstawiające stosunki między zwierzętami i ludźmi (nr 13 *Jak lisica uczyniła carem Hrycka Skorochwata*, nr 26 *Zła koza*, nr 36 *Wróbel – niemowa*, nr 40 *Wąż i dziecko*) [5, III]. Drugi podział dotyczy formy utworów; W. Hnatiuk rozgranicza bajki epickie, które uważa za najstarsze (w danym zbiorze ten podgatunek reprezentują nr 3 *Chory lew*, nr 4 *Jak wilkowi zachciało się kozłąt*, nr 5 *Głupi wilk*, nr 11 *Lisica-zakonnica spowiada koguta*, nr 7 *Lisica na zimowisku u przyjaciół*, nr 23 *Msza żałobna po kocie*, nr 30 *Zemsta zwierząt*), młodsze od nich i biorące początek właściwie od nich bajki dydaktyczne (nr 10 *O starym dobrze zapomina się*, nr 16 *Mysz na weselu*, nr 21 *Pies i niedźwiedź*, nr 27 *Chytra owca*, nr 36 *Wróbla zemsta*, nr 40 *Wąż i dziecko*). O zakwalifikowaniu danego utworu jako bajki dydaktycznej, zdaniem W. Hnatiuka, może decydować dodanie na przykład

jednego zdania o charakterze pouczenia czy przestrogi do utworu, którego konstrukcja odpowiada formie bajki epickiej. Przykładem może być bajka nr 18 *Roztańczony zając*, gdzie na końcu tekstu pojawia się wypowiedź: «Należy umieć swoich wrogów zwyciężać fortelem, jeśli się nie ma takiej siły, jak oni» [5, 128]. W. Hnatiuk podkreśla jednak, że i bez takiego pouczenia na początku lub końcu bajki może ona być mimo wszystko utworem dydaktycznym – decydującą rolę odgrywa wówczas całościowa wymowa, «zabarwienie» danego opowiadania. Wreszcie najmłodszym podgatunkiem jest bajka satyryczna, gdyż, jak stwierdza wspomniany autor, satyra w swej istocie ciąży ku odniesieniu do współczesnej rzeczywistości, co powoduje, że ten podgatunek bajki ulega najczęstszym modyfikacjom. W omawianym zbiorze reprezentują go m.in.: nr 1 *Zwierzęta pod panowaniem lwa* (satyra na prawo i porządki w państwie), nr 8 *Jak zwierzęta lamentowały po babie* (satyra na ludzi, którzy zwracają uwagę na formę, a nie na wnętrze), nr 19 *Jak zając szukał śmierci* (satyra na tchórzy i stosunki małżeńskie), nr 32 *Zwierzęta jako obywatele* (satyra na stosunki i porządki w społeczeństwie), nr 33 *Ptaki pod panowaniem orła* (satyra na swawolę administracji państwowej), nr 34 *Jak jastrząb wójtował* (satyra na urząd wójta), nr 41 *Dlaczego koluchy uciekają przed wielkimi rybami?* (satyra na sądownictwo) *!Problem opisu gatunku bajki ludowej na gruncie badań ukraińskich przedstawia szerzej publikacja [10, 416-420]/.*

Powyższy pobieżny przegląd samych tytułów utworów dobrze oddaje najważniejszą, zdaniem W. Hnatiuka, cechę bajkowych zwierząt – ich ludzka naturę. W jednej z prac krytycznych pisał o tym problemie w następujący sposób: «Zwierzęta mają duszę, zwierzęta myślą, zwierzęta płaczą, zwierzęta śmieją się, zwierzęta rozróżniają godności tytułarne i oddają honory z tymi tytułami związane, zwierzęta wiedzą o Bogu, zwierzęta wiedzą o świętych, zwierzęta mają klasztory i relikwie świętych, zwierzęta wiedzą, co to grzech, zwierzęta chodzą do wróżbitów, zwierzęta umieją pisać i czytać, zwierzęta, tak jak ludzie, pojmują życie rodzinne, zwierzęta urządzają sobie wypoczynek i rozrywkę, mają organizacje społeczne (wybierają wójtów, carów, a ci ostatni mianują ministrów i członków rządu), rozmawiają z ludźmi» [6, 189].

W. Hnatiuk ustosunkowuje się także do kwestii ewentualnego istnienia bajki ukraińskiej jako specyficznego wariantu tego gatunku. Już sam tytuł zbioru – *Народні баїки* – sugeruje, że takie wydzielenie nie jest możliwe. Potwierdza to również charakterystyka bajki jako gatunku w *Słowie wstępnym* tego wydania utworów: «1. Bajki [...] pochodzą z bardzo odległych czasów i mają po kilka tysięcy lat; 2. Nie powstają już nowe bajki; co najwyżej mogą pojawiać się obecnie tylko nowe kombinacje motywów, ale nowe opowiadania nie mogą być tworzone, ponieważ obecny światopogląd prostego ludu jest zupełnie inny od starożytnego. Na gruncie współczesnego światopoglądu powstają nowele, powiastki (anegdoty), podania, legendy; wszystko inne przekazywane jest tak, jak przechowało się w pamięci ludu. Dlatego właśnie bajka, która niedawno uzyskała obecną postać, wyróżnia się spośród innych bardzo wyraźnie (np. nr 32 *Zwierzęta jako obywatele*); 3. Wszystkie bajki [...] noszą charakter utworów wędrownych. To, że dla wielu bajek nie odnaleziono analogicznych utworów u innych narodów, nie może być dowodem, iż ich tam nie ma, a jedynie świadczy o tym, że dotychczas ich nie odszukano; 4. Wszystkie one przesycane są pierwiastkiem fantastycznym,

i czym go więcej w opowiadaniu, tym opowiadanie jest lepsze» [5, IV]. Potwierdzeniem uniwersalności bajki jako gatunku może być charakterystyczne dla nich częste występowanie egzotycznych zwierząt, które nie występują w naturze na terytorium zamieszkałym przez Słowian, czy, ściślej, przez Ukraińców. Są to przede wszystkim rozbudowane obrazy lwa, małpy i słonia. W. Hnatiuk odniósł się do tej kwestii w następujący sposób: «a) albo nasz naród żył ongiś w takich miejscach, gdzie żyły również te zwierzęta i zachował pamięć o nich (mniej prawdopodobne); b) albo bajka przywędrowała do naszego ludu z tych krain, w których żyją te egzotyczne zwierzęta» [6, 193]. Badacz zwrócił również uwagę na to, że nie wszystkie zwierzęta występujące na ziemiach ukraińskich w naturze i dobrze znane ludziom są bohaterami bajek. Brak jest w roli głównego bohatera postaci jelenia (sarny), dzika, borsuka, kuny, rysia, wydry czy koni, choć w twórczości ludowej na ziemiach ukraińskich te obrazy pojawiają się dość często. Najczęstszy bohaterowie bajek to lis, wilk, zając, niedźwiedź i lew, choć ten ostatni, jak już wspomniano, jest zwierzęciem egzotycznym [5, VII].

Dla gatunku bajki ludowej w kontekście analizy obrazów zwierzęcych w nim występujących ważny jest powód ich nadrzędnego statusu w tego typu utworach. Źródeł tego stanu rzeczy należy doszukiwać się w dawnej przedchrześcijańskiej kulturze Słowian, dla której charakterystyczny był animizm. Był to światopogląd bazujący na wierze, że cała przyroda ożywiona i nieożywiona tak jak człowiek posiada duszę, czuje i myśli. Ówczesny człowiek nie uważał się za lepszego, mądrzejszego, czy stojącego wyżej niż zwierzęta w hierarchii naturalnej. Co więcej, określone zwierzęta uważał za lepsze od siebie, bo lepiej przystosowane do życia w określonych warunkach przyrodniczych. Człowiek nie tylko nie uważał siebie za króla wszystkich stworzeń, ale jeszcze dostrzegał w zwierzętach magiczne i zagadkowe istoty, od których można się wiele nauczyć i którym należy się szacunek. Z czasem zaczął przypisywać określonym zwierzętom konkretne cechy ludzkie, skłonność do takich lub innych uczynków, umiejętność abstrakcyjnego myślenia.

Wraz z odejściem naszych przodków od starego systemu wierzeń, elementy naiwnej wiedzy o świecie zawierające m.in. wyobrażenia o świecie fauny przesyconym pierwiastkiem magicznym i fantastycznym zajęły miejsce w twórczości ustnej i przekazywane z pokolenia na pokolenia pozostawały świadectwem dawnych czasów. Bajka zatem docierając na ziemię słowiańskie trafiła na podatny grunt wpisując się w lokalną twórczość ludową.

Omawiany zbiór W. Hnatiuka zawiera 45 utworów; nie są one ułożone ani w porządku alfabetycznym, ani wg jakiegokolwiek klucza. Być może o układzie zdecydował czas zapisu danego utworu lub miejsce dokonanego zapisu, jednak w *Słowie wstępnym* i przypisach brak odnośnych informacji. Przedstawione w nim zwierzęta są nosicielami wspomnianych wcześniej cech i zdolności ludzkich, ale samymi sobą również wyrażają określoną metaforę zaczerpniętą z leksykonu ludzkich wad bądź zalet. Poza tym zachowują one zewnętrzne cechy typowe dla swojego gatunku, a jeżeli ich wygląd zewnętrzny odbiega od tego tradycyjnego, znanego ludziom z własnego doświadczenia bądź opowieści (np. w bajce nr 2 *Jak lew utonął w studni* opowiadający podkreśla, że lew, który dawno temu pojawił się w briańskich lasach, «był taki ogromny i groźny, że bywało, iż kiedy zaryczał,

wówczas wszystkie zwierzęta drżały niczym osikowe liście» [5, 18], ma to związek z ich nadzwyczajnymi zdolnościami (wspomniany lew podporządkował sobie wszystkie zwierzęta).

W ten sam sposób możemy przeanalizować dla przykładu bajkowy obraz lisa. Występuje on w większości bajek z omawianego zbioru zarówno jako główny bohater, jak i postać drugoplanowa. Jego wygląd zewnętrzny za każdym razem jest zbieżny: jest niedużych rozmiarów (mniejszy od wilka, większy od zająca), ma rudą sierść i puszystą rudą kitę. Jedynie w bajce nr 2 jego wygląd odbiega nieco od standardowego – na końcu ogona nie ma sierści (sam lis mówi o tym, że jest to jego znamię od urodzenia) – a to już zwiastuje wplecenie owej cechy szczególnej do toku zdarzeń (ze względu na ten niedostatek zwierzęta okrzykują go kaleką i posyłają na pożarcie lwu) [5, 23]. Z kolei w bajce nr 1 lis sam się okalecza odgryzając sobie ogon (w ten sposób uwalnia się z pęt, które zawiązał mu na ogonie gospodarz karząc go w ten sposób za kradzież kur) [5, 12]. Widać zatem, że opis zewnętrzny zwierząt będących bohaterami bajek jest uogólniony i wynika z poczynionych przez człowieka obserwacji. Cechy przypisane lisowi we wszystkich analizowanych utworach to chytryść, przebiegłość i ruchliwość. Realizacja tych cech w toku akcji wspomnianych bajek nie jest jednak nacechowana tylko negatywnie bądź pozytywnie. Oto w bajce nr 1 lis dzięki swej przebiegłości i sprytnym fortelom doprowadza do obwołania lwa królem zwierząt; później korzysta z ciężących na lwie zobowiązań wobec niego przeciwstawiając dobro własne sprawiedliwości i praworządności w państwie (jako polowy minister i główny kontroler kurników wyrządził wiele szkód, uniknął kary gospodarza i ukrył się w chacie zająca, pożarł jego młode, a później w celu uniknięcia kary skłócił lwa z wilkami rozbijając w ten sposób hierarchię państwową). Z kolei w bajce nr 2 lis z początku sprytnie manipuluje zwierzętami po to, by uniknąć wydania na pożarcie lwu, jednak w obliczu śmierci zdobywa się na fortel, dzięki któremu lew tonie w studni. W ten sposób lis ratuje własną skórę, ale pośrednio – uwalnia też inne zwierzęta od tyrana. W bajce nr 29 *Zwierzęta w jamie* lis dzięki pomocy innych zwierząt uwieczonych w jamie pod pretekstem sprowadzenia pomocy wydostaje się z pułapki, porzuca jednak swych niedawnych towarzyszy niedoli, przez co skazuje ich na śmierć. Za to w bajce nr 28 *Zła koza* lis spieszy na ratunek skrzywdzonemu zającowi. Odrębną charakterystykę postaci lisicy przynosi bajka nr 24 *Jak kot ożenił się z lisicą*: «bez niej woda nigdzie się nie święci, ona podliże się każdemu; lepiej nie dotykać jej gołą ręką, a założyć rękawicę; trzeba jej się bardzo bać, bo ona nie tyle prawdy powie, ile skłamię; jeśli ją kto rozniewa, temu na dobre to nie wyjdzie» [5, 151]. Jednak w omawianym zbiorze bajek pojawia się również inny obraz czynów lisicy/lisa. Zwykle wygrywa ona w rywalizacji z innymi zwierzętami, jednak w bajce nr 27 *Chytra owca* to właśnie tytułowej owcy udaje się oszukać lisicę [5, 173].

Równie ciekawą charakterystykę przynoszą bajki, w których występuje postać zająca. Jest on wymieniony w gronie najmniejszych zwierząt i stosownie do tego opisu opowiadający często ucieka się do figury stylistycznej, w której na tle rozgadanej gromady zwierząt zając jako jedyny nie ma prawa głosu (np. w bajce nr 2 Jak lew utonął w studni gromada zwierząt orzeka, że lisica ma zanieść lwu na pożarcie trzy zające jako swoisty wyraz szacunku dla jego majestatu, przy czym

nikt nie pyta nieszczęsnych zajęcy o opinię na ich temat. W bajkach nr 1, 3, 28 i innych zając występuje w roli nieszczęsnego pokrzywdzonego zwierzęcia, ale bezbronność nie jest jedyną składową charakterystyki. Oto w bajce nr 18 *Roztańczony zając* i w bajce nr 19 *Jak zając szukał śmierci* jego postać jest uosobieniem mądrości, oświecenia, choć i tu pojawiają się sugestie dotyczące jego płochliwości [5, 114, 128]. Ciekawy element bajkowej figury tego zwierzęcia przynosi wspomniany już bajka nr 3 *Chory lwa*. Fortel lisicy doprowadza do agonii lwa, i wówczas wszystkie zwierzęta, które wcześniej bały się swego groźnego władcy zbierają się wokół niego i śmieją się z jego bezradności. Jako ostatni głos zabiera zając, opisując położenie lwa w następujący sposób: «Gdy byłeś w pełni sił, panowałeś nad nami i nie traktując nas jak zwierzęta, karałeś nas bez cienia żalu myśląc, że twój koniec nigdy nie nastąpi, a teraz i ty stałeś się tak samo bezsilny, jak ja, ale co gorsza dla ciebie, choć umrzesz tak samo, jak i my umieramy, to ciebie nikt nie wspomni dobrym słowem!» [5, 38].

Równie często w bajkach ze zbioru W. Hnatiuka pojawia się postać wilka. Jest ona jednak w większości przypadków opisana w sposób bardzo schematyczny, a jej natura i działania są po prostu stereotypowe. Dla przykładu w analizowanych wcześniej bajkach nr 1, 2, 3 oraz w bajce nr 4 *Jak wilkowi zachciało się koźląt*, nr 5 *Głupi wilk*, nr 6 *Lis uczy wilka zdobywania ryb*, nr 7 *Lisica zimująca w gościnie*, nr 8 *Jak zwierzęta lamentowały po babie*, nr 20 *Wojna psa z wilkiem* i in. wilk przedstawiony jest pod postacią szarego, kudłatego zwierzęcia, większego od lisa równego wzrostem mniej więcej psu, który ma ogon, ostre zęby i potrafi szybko biegać. Jeżeli weźmiemy pod uwagę przypisywaną mu przez lud ukraiński naturę mamy do czynienia z obrazem drapieżnika czyniącego szkodę w gospodarstwie, którego przeciwnikiem jest pies, a fatalnym doradcą – lisica. Wilk przedstawiany jest zazwyczaj jako posłuszny poddany w królestwie zwierząt rządzony przez lwa (również drapieżnika), a popada w trudne dla siebie sytuacje pod wpływem intryg lisicy. W bajce nr 1 wilk mianowany przez lwa ministrem pól lituje się nad losem skrzywdzonego zająca, przez co skazuje na banicję nie tylko samego siebie, ale też – wszystkie inne wilki (do tej sytuacji doprowadza lisica); można zatem uznać, że w obrazie jego natury drapieżnika jedną z wad jest nadmierna wrażliwość na cudzą krzywdę. W osiągnięciu przez niego sukcesu jako pogromcy innych zwierząt, a często – nawet w jego całkowitej porażce ważną rolę odgrywa nadmierna łatwowierność nazywana przez lud ukraiński wprost głupotą. Jest to widoczne we wszystkich wyżej wspomnianych bajkach, jednak najpełniejszy obraz tej słabości wilka przynosi treść bajki nr 5. Oszukując wilka kolejno pies, kozioł, świnia i byk, a on – zrozpaczony – zwraca się do swego boga (Ułasa) z prośbą o wyjaśnienie przyczyny tego pasma nieszczęść. Dowiaduje się, że jest to kara za zabicie cielęcia biednej wdowy. Ułas zapowiada, że z tego powodu przestał opiekować się wilkiem, i czeka go pewna śmierć. Przepowiednia spełnia się, gdyż wilk ginie z rąk myśliwych [5, 37].

Ostatnim równie często występującym zwierzęciem we wspomnianych bajkach jest niedźwiedź. Jego postać występuje w większości utworów omawianego zbioru i tak, jak w przypadku obrazu wilka, opisana jest tak pod względem wyglądu zewnętrznego, jak i – cech osobowościowych w sposób szablonowy i stereotypowy. Jest to duże zwierzę ustępujące siłą królowi-lwu,

posiadające kosmatą sierść, krótki ogon, a także potrafiące wspinać się po drzewach. Wizja ludowa tego zwierzęcia jest swego rodzaju hiperbolą obrazu bajkowego wilka tak, jakby rozmiary niedźwiedzia powodowały, że z jednej strony jego serce jest niemal nieczułe na cudze nieszczęście, a z drugiej – nie jest on w ogóle zdolny do posługiwania się sprytem i bardzo łatwo go oszukać. Zwykle czyni to lisica, która w bajce nr 7 namawia niedźwiedzia do jedzenia własnych wnętrzności. Za to w bajce nr 21 *Pies i niedźwiedź* poznajemy inną naturę tego zwierzęcia. Lituje się on nad porzuconym przez gospodarza psem (Sirko) i pomaga mu w powrocie do łask swego pana, jednak sam znalazłszy się w trudnej sytuacji nie otrzymuje od psa pomocy. W ostatniej scenie opowiadania niedźwiedź napotyka trupa tego psa (zginął od kopnięcia żrebaka, a gospodarz zamiast uratować swego pomocnika rzucił go w błoto) i wypowiada nad nim następujące słowa: «Dobrze ci tak [...]. Masz za swoje, szary psie [...]. Myślałeś, głupcze, że gospodarz za twoją wierną służbę będzie się wieki z tobą cackał, a teraz – masz. Nie na darmo mówią: psu i psia śmierć» [5, 141-142].

O ile omawiany wcześniej obraz zająca zawierał w sobie składową mądrości, o tyle formuła wypowiedziana przez niedźwiedzia ma wyraźne ironiczne zabarwienie, a do tego poparte jest ono powiedzeniem ukraińskim. To swoista aluzja do wiernopoddańczego stosunku wielu Ukraińców wobec władzy narzuconej z zewnątrz (Moskwa, Wiedeń, a wcześniej – Warszawa). Ta, jak i inne bajki satyryczne, przez zawarte w nich odniesienia do lokalnych problemów wprowadzają do treści utworów własny, ukraiński pierwiastek. Innym «rutenizującym» bajki ze zbioru Hnatiuka elementem, który występuje albo jako czynnik wspomagający (np. w przedstawionej powyżej bajce), albo jako wartość samodzielna (np. w bajce nr 1 i nr 2) są ukraińskie przysłowia i powiedzenia ludowe. W bajce nr 1 zwierzęta bojąc się sprytniej lisicy wolą milczeć, gdyż może ona złożyć donos królowi-lwu, a wówczas ten: «зажене їх там, де Макар телят не паче» (polski odpowiednik: «tam, gdzie raki zimują») [5, 10]. W bajce nr 2 lisica kalkulując kolejne swoje posunięcia rozmyśla w następujący sposób: «Пійść – не піјсь. Не піјсь – біда, а піјсь – теж не мідь» [5, 20]; gdy lisica jest przerażona, opowiadający stwierdza, że: «dusza jej uciekła w piętę» [5, 20]; rozmawiając z lwem lisica używa wyrażenia «chleb – sól», dla podkreślenia formuły powitania, które zgotowano mu jako gospodarzowi [5, 20]; dobiwszy z lwem targu lisica oznajmia na zgromadzeniu: «Наше діло в шапці» (polski odpowiednik: «mamy sprawę w garści») [5, 21], itd.

Bajkowy świat w zbiorze W. Hnatiuka zawiera zatem zarówno uniwersalny obraz poszczególnych zwierząt – ich wyglądu zewnętrznego, przypisywanych cech charakteru oraz ich przejawów w konkretnych czynach – jak i wyraźny sygnał, że zwierzęta te rozumują i działają tak, jak opowiadający i słuchający tych utworów. Poprzez obraz zachowań przedstawicieli fauny bajki te odtwarzają elementy ukraińskiej rzeczywistości – narodowe przywary i zalety, układ stosunków społecznych czy hierarchię wartości i światopogląd prostego ludu. Często wybrzmiewa w nich echo określonych wydarzeń politycznych (nieraz z zupełnie nieodległej przeszłości), co nałożone na kanwę opowiadania sprzyja wieloletni lat nadaje mu niepowtarzalny koloryt, a w warstwie obrazowania – czyni wartościowym obiektem analizy stanu XIX-wiecznej ukraińskiej wiedzy ludowej o

rodzimej przyrodzie, jej organicznym związku z człowiekiem oraz wzajemnych zależnościach sięgających zamierzczej przeszłości.

Bibliografia:

[1] Гнатюк В.М. Знадоби до галицько-руської демонології // «Етнографічний збірник». – Т. 1-2. – Львів, 1904-1912. – 272 [4] с.; [2] Гнатюк В.М. Знадоби до української демонології // «Етнографічний збірник». – Т. 33-34. – Львів, 1912. – 212 с.; [3] Гнатюк В.М. Народні казки. З образками Володимира Кобринського. – Львів: Друкарня Наукового Товариства імені Шевченка, 1913. – 278 с.; [4] Гнатюк В.М. Народні новелі. З образками Володимира Кобринського. – Львів: Друкарня Наукового Товариства імені Шевченка, 1917. – 184 с.; [5] Гнатюк В.М. Народні байки. З образками Володимира Кобринського. – Львів: Друкарня Наукового Товариства імені Шевченка, 1918. – 167 с.; [6] Гнатюк В.М. Деякі уваги над байкою // Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – Київ: «Наукова думка», 1966. – 246 с.; [7] Гнатюк В.М. Нарис української міфології. – Львів: Ін-т Народознавства Нац. Академії Наук України, 2000. – 263 с.; [8] Грушевський М.С. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – Київ: «Либідь», 1993. – 391 с.; [9] Колесса Ф.М. Українська усна словесність. – Едмонтон: Канадський Ін-т Українських студій Альбертського Університету, 1983. – 354 с.; [10] Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підручник. – Київ: «Знання прес», 2006. – 591 с.; [11] Bracki A. Obraz fauny w baśniach ukraińskich (na podstawie zbioru W. Hnatiuka), // «Sławistyka». – Nr X, Mistrz i Jego Przyjaciele. – Gdańsk, 2006. – S. 43-55.

Ярослава Вільна, д.філол.н., проф.

ЕТНОГРАФІЯ ЯК ОДНА ІЗ ПЕРЕДУМОВ САМОБУТНОСТІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ Г.КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Анотація

У статті йдеться про концептуальність уваги одного з основоположників нової української літератури до етнографії, що проявилось в його найперших прозових творах рідною мовою, зокрема, оповіданні «Салдацький патрет»

Ключові слова: етнографія, фольклоризм, етнографічний реалізм, романтизм, лексичне багатство.

Summary

The article is devoted to the conceptual attention of one of the founders of modern Ukrainian literature to ethnography, which is manifested itself in his first prose works in the native language, particularly the story "Saldatskyu patret"

Keywords: ethnography, folklore, ethnographic realism, romanticism, lexical richness.

Більшість дослідників, які в різні часи зверталися до вивчення чи коментарів творчості Г. Квітки-Основ'яненка, зазначали, що засновник нової української прози в творах своїх виявив себе видатним етнографом. І мали в цих спостереженнях рацію. Різниця в тих заувагах полягала, власне, в тому, якому стильовому напрямку літературознавці, образно кажучи, відшуковували знаменник у творчості митця, оскільки відповідно цьому й поціновувалися авторські етнографічні замальовки.

Сам письменник, усвідомлюючи літературну творчість як своєрідний естетичний вияв життя в усіх його гранях, думав про те, що причини самобутності художнього твору визначаються багатьма чинниками, але серед них є такі, що насамперед визначають вартісність створеного. В Україні першої половини ХІХ століття, безперечно і насамперед, - це мова, її

лексичне багатство, а вже потому система образів, вирішення фабульної частини, психологічна достовірність характерів і етнографічне тло, яке, з волі автора, справді уяскравлює та увиразнює і ті ж характери, і ті ж колізії, які й сприймаються національним читачем як істинно народні.

Одним із перших вагу етнографічних первнів у творчості прозаїка спостеріг М.Костомаров. Учений підкреслював, що наврод чи хто перевищив Квітку саме як повістяра- етнографа і в цьому плані він стоїть вище від свого сучасника Гоголя, хоч багато в чому поступається йому як митець. Однак для М.Костомарова більш суттєвим є інше - Г.Квітка-Основ'яненко відтворював життя народу саме таким, яким воно було насправді, але відображав цю сутність згідно з характером «малоруського серця» та « обставин життя». Поряд із цим М.Костомаров одним із перших передбачив загрозу неадекватного сприйняття творчості Квітки не українцями, зазначивши: «Великоруські критики дорікали йому в штучній сентиментальності, яку він нібито нав'язує зображуваному народові, однак саме у Квітки – як цього, так і нічого нав'язуваного народові немає; незаслужений докір, зумовлений тим, що критики не знали народу, якого зображував малоросійський письменник» (3, 319). Наскільки тривкою у часі стала ця заувага не важко спостерегти, читаючи певні сучасні праці, або звернувши увагу на пануючі оціночні дефініції в програмах хоча б сучасної середньої школи.

Дослідник Квітки як етнографа, М.Сумцов стверджував, що в творах Квітки влучно змальовані звичаї, забобони, повір'я, численні оповідання й навички дворян та селян Харківщини першої чверті XIX ст. Власне, в результаті аналізу і співставлень, М. Сумцов зробив висновок, що «Квітка був одним із найбільших українських етнографів 30 і 40 років, що безпосередньо й уважно вивчає народне життя. Він не видавав своїх записів у формі сирового етнографічного матеріалу; наукового значення таких записів не усвідомлювали в той час, і видання їх було сполучено з великими труднощами. Такі труднощі Квітка обминав, надаючи своїм етнографічним матеріалам літературної форми і втискуючи їх в рамці романтичної фабули.» (4, 41)

Симптоматично, що М.Возняк, виважено і науково обґрунтовуючи своє бачення письменника, залучає до сфери обсервації погляд на Квітку як на етнографа, заявлений ще М.Сумцовим, спостереження якого, внаслідок послідовності та доказовості, жодним чином не викликало в нього сумнівів.

Як наголошує М.Возняк, провівши численні етнографічні спостереження з метою щонайґрунтовнішого дослідження системи художньої творчості Квітки, письменник, на думку дослідника, був ніким іншим, як романтиком.

Враховуючи пануюче в т. зв. радянську добу поверхове і тому доволі приблизне розуміння романтичного естетичного комплексу та його філософської основи, стає зрозумілим чому і зараз Квітці відмовляють у відповідності романтичній стильовій парадигмі. Отож, повертаємося до тез науковця: у спостереженнях М.Возняка йшлося про світоглядний комплекс одного з літераторів-романтиків, які вбачали свою роль у тому, щоб явити широкому загалові, очевидцями якої краси і якого багатства не лише

національного духу, а й відповідного йому матеріального світу він стає, маючи до цього більшу чи меншу причетність.

На наш погляд, М.Возняк звертає увагу на таку діяльність Квітки, яку вважали першочерговою й романтики першої половини XIX століття: явити освіченому загалові красу і значення побутово-звичаєвої грані життя українського народу, втілити в героєві-етнотипі, попри закономірні сторони зображуваного явища, співвідношення загального й індивідуального в спосіб, що засвідчує прагнення митця не просто узагальнити окремі явища дійсності з позиції певного естетичного зразка, а, радше, репрезентувати буття переосмисленим саме в народному ключі, згідно з розстановкою акцентів у цінностях, що відповідають пріоритетам простої людини. Це відкриття (а не просто залучення) широкого простору до етнографічно-переосмисленої, етнографічно фіксованої дійсності є даниною, відданою Г.Квіткою-Основ'яненком, як і іншими митцями першої половини XIX століття, романтизмові – стильовому явищу, що, виступивши за цієї доби на теренах української літератури, заявило про себе специфічним чином, сприяючи моделюванню унікальності, особливості романтичного героя, стаючи вищим виявом народності вітчизняного письменства, конкретно-історичних параметрів життя нашого народу.

Конкретно-історичні параметри - це у випадку Квітки щирий захват буттєвістю, захоплення традиційним, і в той же час таким рухливим і живим дійством. Демонструє Г.Квітка-Основ'яненко це захоплення найперше в описі ярмарку в оповіданні «Салдацький патрет». Через десяток жанрових сценок, влучно спостережених і пізнаних типажів, уривки діалогів і монологів, які зливаються в одну потужну мелодію людського багатоголосся, через усміхнені лаконічні авторські характеристики, і тодішній, і сучасний читач не просто уявляє, а й вповні відчуває колосальну енергію всього, що відбувається, і поряд із цим дізнається про те, як або чому, власне, все і відбувається та чому саме так, а не інакше має бути. От наприклад:

«А тим часом позісходилося народу вже чимало! Таки куди оком не глянеш, то усе люди, усе люди, як сарана у полі. І чого то туди не понаносили або не понавозили? Таки такий ярманок, що неначе у Харкові об пречистій: усякого товару, якого тільки не придумаєш, - усе є. Чи груш? Так і на возах груші, і в мішках груші, і купами груші: прийди, торгуй скільки тобі треба та з якої купи і скільки хоч куштуй, ніхто тобі не поборонить. А там москва з лаптями та з ликами; були в них і миски, ложки і тарілки розмальовані; були й решета, і ночовки, діжі, лопати, сівці, черевики, чоботи з підковами й німецькі, тільки гвіздочками попідбивувані. Тут суздальці з богами та з книжками завалящими, а побіля їх сластьониця з грубою: тільки спитай, на скільки тобі треба сластьоних, так живо підніме пелену та й зніме стару онучу, що нею горщик з тістом накритий, щоб, знаєте, тісто на холоді не простивало, і затим під пеленою у себе держить; от пальці послине, щоб тісто не приставало, то й вщипне тіста, та на сковороду ув олію – аж шкварчить! – та зараз і пряжить, і подає, а вже олією не скупиться, бо так з пальців і тече, тільки знай обсмоктує... Дьоготь і в шерівасах, і в мазанцях; продавались і самі квачі; а побіля їх стояли бублики, буханці, горохв'яники,

гречаники... Були свити простого уразівського і мильного сукна; були кожухи, усякі пояси, шапки і козацькі, і капловухі. Був і дівчачий товар: стрічки, скіндячки, серги, баєві юпки, плахти, шиті рукава і хустки; жіноцькі очіпки, серпанки, запаски, кораблики, рушники, і шиті з мережками, щітки, гребні, днища, веретена, сіль товчена, глина жовта, запанки голов'яні; персні, черевики.... Аж утомишся, розказуючи. Чого то там не було!» (2, 13-14.)

Таким чином, невелике оповідання, яке було надруковано в «Утренней звезде», кн.2 у 1833 році, себто за рік до видання «Малороссийских повестей, рассказываемых Грицьком Основьяненком» окрім добре зрозумілого й блискуче зреалізованого підтекстового полемічного спрямування, мало в собі потужний естетичний потенціал у плані не лише використання, а й творчої інтерпретації етнографічного матеріалу, без якого, на цьому першому етапі становлення національної літератури, обійтися насправді було складно. Це добре зрозумів Г.Квітка-Основ'яненко, а згодом і літературознавці, зокрема, і Д. Чижевський, який не випадково у своїй «Історії української літератури» наголосив на своєрідній єдності українського етнографічного реалізму першої половини XIX століття і романтизму.

У цій праці Д.Чижевський, зупиняючись на характеристиці образної системи Г.Квітки-Основ'яненка, підкреслюючи її розмаїття, піднесеність, позитивність, наголошував, що неповторність системи образів митця значною мірою зумовлена широтою розповіді й «бажанням подавати етнографічні і побутові подробиці» (5,346) і саме це стає опорою при побудові образів. Неповторності й «широті стилю» сприяє увага до «народних сцен і звичаїв: ярмарок, Великдень, розговіни, весілля, сватання, «гробки», похорон, чари і т.п.» (5, 346)

Та й задовго до Д. Чижевського у рецензії на першу книжку «Малороссийских повестей О.Бодяньський ще в 1834 році відзначав, що в цьому оповіданні його вражають « майстерний нарис сільського ярмарку», «простота, природність оповіді, повнота, в цілому правильне співвідношення між частинами, живі яскраві, свіжі картини, веселий гумористичний тон, влучні, дотепні натяки.... вдало схоплені з народу звороти й вирази» (2, 453)

Не випадково у Квітки одразу знайшлися не лише вдячні поціновувачі серед читачів, а й наступники, серед яких, звичайно ж, були і епігони, але й ті, які розуміли чіткість різниці між описово-етнографічним форматом твору та нагальною потребою домінанти національного в мистецтві слова. Принаймні в перші десятиліття XIX століття саме Г.Квітка-Основ'яненко посприяв формуванню і становленню стратегічного естетичного напрямку розвитку української літератури.

Список використаних джерел:

1. Возняк М. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. - К., 1946; 2. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: у 7 т. – Т.3. – К., 1981; 3. Костомаров М. Малорусская литература // Костомаров М. Слов'янська міфологія. –К., 1994; 4. Сумцов Н. Г.Ф.Квитка как этнограф // Киевская старина. - 1894.- № 8; 5. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.

ІВАН ФРАНКО: «З ВЕРШИН І НИЗИН» УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ

«Немає між нами чоловіка, який би світлим умом, блискучим талантом і жаром любові до високих ідеалів та безмірною працею зумів блудних, брудних і незрівноважених притягнути до того місця, де він сам стоїть». Ця – майже столітньої давності – атестація Франкового генія, що вийшла з-під пера неперевершеного автора українських мистецьких шедеврів Івана Труша, аж ніяк не вкрилася корозією семантики, а набрала ще більшої ваги. Франкова інтелектуально-духовна спадщина й донині своїм невичерпним магнетизмом утримує свідоме українство довкола етногенетичного ядра нації. З огляду на це, смислове поле тематичного блоку «Іван Франко і наша суспільність» завжди потребуватиме рефлексорного наповнення найновішим зрізом національних «вершин і низин» української духовності, яка останні двадцять літ уперто, кажучи словами Ліни Костенко, «тримає лінію оборони» на справедливо здобутому державотворчому плацдармі.

Процес національної розбудови в умовах, коли ефір постмодерної моди на космополітичний глобалізм вивірюється набагато швидше, ніж гадали її найпалкіші прихильники, доцільно аналізувати на підставі категорій давнього і нового, щедرو апробованих творчою концептуалізацією художнього світу самого Івана Франка. Семантичну сутність «давнього» закономірно становить історичний тезаурус суспільно-політичної реалізації поступових ідей на шляху до державотворення, а поняттєву орбіту «нового» окреслює сучасний етап національного розвою в геополітичних та геокультурних вимірах початку третього тисячоліття. Уважне прочитання Франкових текстів показує, що культурно-історичні фактори минулого мають здатність до своєрідної реінкарнації, бо вони глибоко закорінені у підсвідомий ґрунт етнічної ментальності й кілька століть утверджувались агресивною соціальною поведінкою географічних сусідів. Тож націобуттєве «нове» при пильнішому його розгляді дуже нагадуватиме віддалене, призабуте «давнє». Як приклад наведемо Франкову характеристику основ української суспільності з далекого 1897 року, у якій віддзеркалено наше апатичне сьогодення: «живемо немов під обухом, а сей обух, то не стільки зверхній, сторонній тиск, скільки почуття власної безсильності, власного розладу».

Щоправда, причини такої національної атрофії криються і в зовнішніх обставинах незгасної активності шаленого шовіністичного антициклону з Півночі, і в черговому загостренні внутрішніх недуг українського етнічного організму. Невтішим наслідком стало те, що у власній «державотворчій зрілості» ми опинилися на рівні середини позаминулого століття, коли, за влучним висловом Івана Франка, «фактична перемога залишається за елементом, якому тяжко й ім'я придумати, за якоюсь різномастою купою людей, у яких спільною підставою акції являється хіба спільна ненависть до свого рідного, спільна невіра в органічний зріст народу і його свідомості, погоня за особистою кар'єрою і спільна дволичність та безхарактерність». «У нас прийнято весь сей напрям, – пише він далі, – уся в 1850-х роках верховодну течію галицько-руського життя називати москвофільством». І

Франкова заслуга насамперед у тім, що від самих початків своєї літературної та політичної діяльності і до схилу віку він не припиняв особистої боротьби з «тою різномастою купою» і досяг феноменальних результатів: якщо на початку 70-х років XIX століття майже вся культурна комунікація в Галичині провадилась або «польщиною», або «язичієм», то вже на світанку XX століття завдяки невтомній праці Франка «для домашнього огнища» національна самосвідомість галицької молоді не лише вимірюється кількісними показниками україномовних книжок і періодичних видань, а й поширюється на найвищі щаблі публічного утвердження національної символіки, про що свідчить вивішування синьо-жовтих прапорів університетським студентством у період сецесії. З погляду І. Франка москвофільство, «як і усяка підлість, всяка продажність і деморалізація, – це міжнародне явище, гідне загального осуду і боротьби з ним». Крім того, не варто плекати ліберально-інтернаціоналістських ілюзій, ніби шовіністичний синдром притаманний лише московським урядовим чиновникам, а російський народ, мовляв, до цього не причетний.

Розвінчуючи цей «малоросійський міф», Іван Франко переконливо доводить, що вже на початку XX століття (1905 р.) «українська суспільність мала нагоду переконатися: справа українського слова, українського розвою чужа для великоруської суспільності; та суспільність також засліплена своїм державним становищем, у справах державних думає так само, як її бюрократія, чи, іншими словами, російська бюрократія невідрадна дочка російської суспільності, і, видержавши ostrу боротьбу з отсею всесильною бюрократією, українській суспільності прийдеться видержувати хронічну, довгу, але не менш важку боротьбу з російською суспільністю та крок за кроком відвойовувати собі у неї право на самостійний розвій» («Сухий пень»). Обстоювання самостійності за наших днів ускладнилося надзвичайно, бо на бік російської бюрократії та суспільності стали: поміперському амбітний лідер московського православ'я зі всією церковною клікою; теперішня васальна українська влада, яка віддано відбуває лаврські богослужіння, що провадяться недержавною мовою, та новітні псевдоісторики, які під фальшивими вивісками громадянського суспільства проштовхують ідеї офіційної двомовності та узаконення в Україні політичної нації.

Тож четверте століття поспіль ми намагаємося здихатися нав'язливого московського «братерства», що веде «в безодню темноти і застою», і повернутися у цивілізаційне лоно демократичних європейських держав, з якими за середньовіччя були рівноправними партнерами, а подекуди й випереджали їх культурною продукцією, адже, як переконує нас Іван Франко, починаючи з кінця X віку, від часу заведення християнства і протягом майже 250 літ «руське письменство витворило літературу, безмірно багатшу, різномірнішу та більше національну, ніж її в ту пору мала яка-небудь інша європейська нація». Глибоке усвідомлення впливу українських поступових надбань на форматування європейського культурно-освітнього простору безпосередньо залежить від ґрунтовності нашого історичного знання та тривкості етноментальної пам'яті. «...Нам усім, і письменним, і

неписьменним, – апелює І. Франко до свого покоління, – годиться знати нашу бувальщину, знати те, що думали, як боролися і як дивилися на світ наші прадіди. Годиться нам знати й те, що ми не вчорашні, що наше слово було колись у честі й повазі і служило до виявлювання високих думок, мудрих законів і щирого, глибокого чуття».

На жаль, монголо-татарська доба й дальший перебіг європейської історії відтіснили українців на маргінес бездержавності – з епізодичним піднесенням за Хмельниччини й Виговщини та економічно-культурними розквітом за Мазепи. Та це були радше приємні винятки з нашої трагічної минувшини... Розуміння цієї історіософської дискретності І. Франко демонструє наприкінці XIX століття – через риторично-умовну модальність поетичного тексту:

*Якби само великеє страждання
Могло тебе, Вкраїно, відкупити, –
Було б твоє велике панування,
Нікому б ти не мусила вступити.*

*Якби могутість, щастя і свобода
Відмірялись по мірі крови й сліз,
Пролитих з серця і з очей народа, –
То хто б з тобою суперництво зніс?*

1902 року на сторінках «Літературно-наукового вісника», виступаючи як критик творчості Михайла Старицького, Іван Франко сформулював передумови сходження до висот національного ба навіть всеслов'янського поступу: «...коли б українці здавна були працювали для себе, для своєї національності, не оглядаючися на абстрактний общерусизм, то не тільки піддвинули б були Україну високо, але й загальноруська й загальнослов'янська сила була б у сумі багатша та більша».

Ця теза концентровано передає методологічну сутність Франкового світоглядного універсуму – лише послідовна праця для рідної нації стає рушієм загальноцивілізаційного поступу. Під «картаючим сарказмом» поспадали «пишні вінці» з бундючних діячів ліберального напрямку, «...які своє забуття про рідний народ та його інтереси силкувались ефективно прикривати плащем всесвітнього лібералізму». А правдивих українців, які потішали себе тим, що, «допомагаючи здобути реформи в ліберальнім дусі, вони тим самим розширять рамки також для розвою української нації», зі щирим роздратуванням уважав самоошуканцями.

Засобом згуртування на шляху до трансформації «величезної етнічної маси» в «суцільний культурний організм, здібний до самостійного політичного життя» та «відпорний на асиміляційну роботу інших націй» є ідея національної єдності, здатна піднести інстинкт духовної величі в період ослаблення та квоності етноцентричних рефлексів. Однак гіркий особистий досвід ідейно-політичних баталій усталив у Франковій свідомості тверде переконання – треба прискіпливо добирати партнерів для потенційного об'єднання. Тому навіть за крайнього національного розпачу, коли довкола переважає «почуття безсильності і безнадійності, почуття якогось невилазного загрузання в болоті, зневіра в свої сили і в можливість тривкого порозуміння з найближчими людьми», він застерігає від гарячкового шукання «союзників, помічників, протекторів та меценатів» не там, де «лежить натуральне джерело сили та відродження». На цьому спіткнулося не одне покоління діячів українського національно-визвольного руху, коли «зневір'я у власні сили і в силу рідного народа» розхитувало найкращі характери, породжувало «фантастичні бажання – дійти до чогось при допомозі власне

тих, котрих ясно витончена і не раз із цинізмом висказувана мета, щоб ми не дійшли ні до чого путнього і були й надалі гноєм, на котрім би міг виростати і пишатися перед світом їх пишноцвіт».

І все ж потребу злиття спільних зусиль задля досягнення вищої мети Франко не лише відчував, а й усіляко пропагував – як своїм досконало відточеним публіцистичним хистом, так і потугою художнього таланту. На це вказував і фундатор сучасного франкознавства професор Іван Денисюк, аналізуючи прозову і поетичну творчість письменника: «ворогування... родів та їх примирення у фіналі – це той осуд національного розбрату, та ж ідея національної єдності, що є і в «Захарі Беркуті», й у гімні «Не пора, не пора». Проникливість Франкового історико-суспільного осмислення політичної дійсності засвідчує й той факт, що він умів практично безпомилково викривати цинічні підступи домашнього й привезеного українофобства. «Цікава річ, – зізнається автор «Мойсея», – що скільки разів у нас починається дискусія про якусь єдність, унію, об'єдинення, консолідацію, – за кожним разом, мов від подуву пустого вітру, серед суспільності вибухає полум'я обоюдної ненависти, підозрін та розладу». Насправді ж під отим ефемерним «подувом пустого вітру» проглядається цілком видима личина галицьких москвофілів, які плекали глуху ненависть до всього, «в чім чути було парістки національної української свідомості та інстинктивного демократизму». Руйнівний ефект москвофільського руху підсилювала і та моральна індиферентність, що, на думку І.Франка, належить до «характеристичних рис нашого галицького рутенства і яка полягає у тім, що: «втихомолку» один уважає другого «падлецом», злодієм, фальшивником, але се не перешкоджає йому прилюдно хвалити того самого «падлеца» і приватно, в своїй хаті любезно стискати йому руку». Ця гірка, але вкрай правдива оцінка однаковою мірою стосується як до «давнього», так і до «нового» обличчя нашої суспільно-національної реальності, яка катастрофічно деградувала до стану, що його політично радикалізований І. Франко 1884 року атрибутував відважно та безапеляційно:

Жида тут панують,

жидівська тьма

Йде звідси аж в Раду держави.

Такі обставини вимагають від кожного нового покоління невтомно працювати над виробленням продуманої, послідовної стратегії, щоб подолати хронічну національну кризу. Своє розуміння першочергових завдань, які стоять перед національними проводирями, І. Франко оприлюднив у розгорнутому зверненні до української молоді, де перелічено майже всі передумови побудови міцної європейської держави, а саме: «власні школи і вироблена освітня традиція»; «переїняте освітніми і народолюбними думками духовенство»; «популярне і високе письменство, яке могло би бодати на першій гарячій порі заспокоювати всі духові потреби»; «преса, яка могла б ясно держати і систематично боронити стяг національності та приложеної до місцевих потреб, свобідної культурної праці»; «сильна фаланга вповні свідомих і на висоті сучасної освіти стоячих репрезентантів у законодатних тілах»; «міцна опора в масах народу та інтелігенції навіть для тих немногих репрезентантів, що забажають вповні

відповісти своїй національній і культурній задачі». Без цього суспільно-політичного капіталу «наша Україна готова знов опинитися в ролі ковадла, на якому різні чужі молоти вибиватимуть свої мелодії, або в ролі крілика, на якому прихильники вівісекції будуть dokonувати своїх експериментів».

Хоч як це прикро, але сьогоднішнє ставлення міжнародної спільноти до України є яскравим підтвердженням, як виявилось, пророчих Франкових слів, і ми знову відіграємо невдячну роль ковадла для вибивання чужих мелодій. Антинаціональна позиція офіційної влади вщент зруйнувала цивілізаційний імідж держави, явивши Україну у геть негативному світлі. Дійшло до того, що навіть дипломатично виважена Європа намагається відмитися від нацистського тавра, пожертвувавши українцем Дем'янюком, а українська медсестра опинилася в ролі морального в'язня, що спокутує криваві злочини лівійського диктатора. Парадокс, але коли в німецькому Мюнхені гуманний європейський суд зганяє антифашистську злість на 90-літньому українцеві – колишньому учасникові воєнних дій, – у Києві парламентсько-президентський тандем сотворив указ про вивішування червоних більшовицьких прапорів, де невинної крові аж ніяк не менше, ніж на нацистських символах. І невже ми й після травневих провокацій у Львові, які принижують нашу національну гідність, не усвідомимо, що сучасне «нове» українофобство сягнуло апогею й ми стоїмо, за точною характеристикою професора Івана Вакарчука, «перед загрозою втратити власну національну ідентичність, власну мову, власну культуру», а наші теперішні недолугі «перепрошуюче-оглядисті» кроки не здатні «протистояти цьому нахрапистому, брутальному і добре організованому антиукраїнству», бо не скеровані на те, аби «творити по всій державі громадські самоорганізаційні структури» для «відновлення точки динамічної рівноваги». Словом, настав час дати відповідь на Франкові запитання, адресовані й прийдешнім поколінням:

Чи вірна наша, чи хибна дорога?

Він в тім каліцтві житиме й усхне?

Чи праця наша підійме, двигне

І чом відступників у нас так много?

Наш люд, чи, мов каліка та безнога,

І чом для них відступство не страшне.

Відповідаючи на виклики національного сумління, сформульовані Франковим пророчим генієм, пам'ятаймо апостольську мудрість архіпастиря митрополита Андрія Шептицького: «Ми много-премного втратили з нашого колишнього, в тому числі й культурного, доробку, але фундаменти є ще здорові і сильні, маємо в дальшім культурнім розвою на чім опертись, і в нашій праці можемо напевно числити на великі успіхи».

Ольга Горбонос, к.філол.н., доц.

УДК: 883.3.417.3

ЕПІСТЕМІОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ АСПЕКТІ: НАРОДНА КАЗКА І ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ

Анотація

Автор статті досліджує основні параметри науково – теоретичних концептів жанрової природи літературної казки минулого століття. Метою даного дослідження є виділення певних типологічних паралелей жанрово – структурної

модифікації літературної казки як результату динаміки жанру у загальному літературному процесі.

Ключові слова: віршована літературна казка, художня традиція, жанрова модель, авторська позиція.

Summary

The author of the article investigates the basic parameters of the scientific theoretical concepts of the literary tale's genre. The aim of the investigation is to distinguish definite typical parallels of the basic structural modifications of the literary tale's genre as a result of it's dynamics in the general literary process.

Keywords: poetic literary fairy tale, art tradition, genre model, the author's position.

Генологічні студії на сучасному етапі наукового осмислення художнього слова є одним із провідних напрямів досліджень, водночас перспективним і закориненим у багатовікову літературознавчу традицію.

Теоретичний дискурс з'ясування жанрової природи літературних казок відзначається дискусійністю. Їх багатовекторність базується на полікомпонентності наукових точок зору дослідників щодо дифузійного синтезу функціональних структурних компонентів літературної казки – домінантного індивідуального начала автора та народного первня як перманентного атрибуту вказаної геноодиниці.

Сучасна генологічна думка не заперечує того, що природа літературної казки є художнім виявом однієї із жанротворчих закономірностей світового літературного процесу – трансформації фольклорних жанрів. Образне освоєння митцем слова феномена людського життя конкретного історичного соціуму, естетизація аксіологічних орієнтирів і пошуків у хронологічно локалізованому духовному просторі в текстах літературних казок базується на потенційних можливостях образних параметрів універсальної жанрової моделі народної казки, а саме: оповідальності, настанови на вимисел, фабульності, поєднанні національної самобутності з опертям на мандрівний сюжет, усталену структуру.

Парадоксально, що одноозначно маркована присутність літературної казки у художній літературі не спростовує її непрозорості в плані теоретичного дослідження. Існують окремі нез'ясовані лакуни, одна з яких – відсутність (з часу виникнення літературної казки й до сучасного періоду) узгодженого літературознавчого визначення жанру літературної казки, котрий викликав дискусії «з приводу теоретичного обґрунтування казки як особливого літературного жанру, її поетики, взаємозв'язків з іншими жанрами» [5; 54].

Розпочавшись у XIX столітті, осмислення світовою і вітчизняною генологічною думкою літературних казок час від часу виформовувало відповідні до доби їх розгляду теоретичні погляди на своєрідність жанрової матриці літературної казки; особливо ж наукові пошуки активізувалися в другій половині XIX століття. До проблем української класичної літературної казки зверталися фольклористи та літературознавці (М.Сумцов, І.Рудченко, В.Щурат, І.Франко, М.Грушевський). У їхніх роботах, де розглядаються конкретні тексти вітчизняних літературних казок, переважає твердження, що на первинних етапах виникнення та розвитку літературної казки вплив народноказкових творів був настільки відчутним, що ті письменники, які відкрили для себе народнопоетичний казковий світ, не відчували потреби відступити від їх вікової традиції. Їхні авторські твори виникали

безпосередньо шляхом прямого перенесення народноказкових сюжетів в естетичні параметри художнього світу письменника. Зокрема, М. Сумцов у своїй аналітичній статті про ґенезу казки О.Стороженка «Се та баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав» дискутував з М.Петровим, заперечуючи, що саме пареміографії стали праформою даної літературної казки. Наводячи та порівнюючи тексти народноказкових джерел різних регіонів, М.Сумцов дійшов висновку, що саме переказ автором сюжету народної казки стає праформою виникнення літературної казки О.Стороженка як «суттєвої важливості національної особляючої літературної форми» [8; 3].

І.Рудченко як упорядник першої збірки українських народних казок «Народные южнорусские сказки (1869-1870)» не вважав за потрібне літературно опрацьовувати фольклорні джерела. Казкові сюжети збірки О.Бодяньського «Наскільки українські казки», збірок Г.Данилевського, Г. і С.Карпенків та інших він уважав літературно обробленими. У текстах фольклорист, за його власним зауваженням, не завважив записів народної казки, що адекватно відповідали б первинним усним народним творам. Їхні автори, зазначав дослідник, йдуть шляхом власної інтерпретації казкових сюжетів із використанням прийомів контамінації, відсікання певних частин сюжету, доповнення текстового матеріалу власними епізодами [6; 6]. І.Рудченко був упевнений, що такі казкові твори втратили етнографічну вагу, проте де в чому виграли з художнього боку [6; 6].

Письмова фіксація фольклорних сюжетів і авторська художня домінанта стають прийомами модифікації літературної казки згаданих авторів, що перетинаються мистецькими ознаками з іншим естетичним простором – рефлексійно-особистісним, який характеризується індивідуальним творчим підходом письменника до структури народної казки, введенням у її текст елементів індивідуальної творчої діяльності, зафіксованих у письмовій формі літературної казки. Вочевидь літературний текст не є варіативним, як у фольклорі, його не можна змінити чи переробити, оскільки він є виявом творчої волі митця.

Одне слово, фольклористичні розвідки II пол. XIX століття хоча й характеризуються певною описовістю, проте визначили кардинальні наукові напрямні осмислення літературної казки. Стаття М.Сумцова окреслила й методологічні принципи вивчення літературних казок, зокрема, дослідник здійснив компаративний аналіз твору О.Стороженка з варіантами народних творів для з'ясування його походження – народноказкової першооснови. У цій методології зреалізовано фольклористичні інтереси дослідника, поряд із цим він звертався до аналізу семантично-образних особливостей літературних казок. На той час публікації авторських казок були незначними, і тому розвідки не містили узагальнено-теоретичних висновків, як, скажімо, праця І.Франка «Національний колорит у казках Бодяньського».

ґенологічні погляди І.Франка як теоретика літературної казки сформувалися під впливом таких чинників: власної творчої практики як автора літературних казок, ґенологічних знань фольклориста, тогочасної теоретичної та фольклористичної думки, однак не менш важливим є те, що

сам розвиток літературної казки на час створення згаданої статті вже мав свої традиції. Розвиток літературної казки у генологічному контексті І.Франко розглядав як процес полістадіальний і еволюційний. Формою існування літературної казки в художньому процесі науковець уважав рухомість, мінливість та динамічність. Рух жанру, його розвиток, на думку вченого, визначається образно-об'ємним співвідношенням авторського начала та народноказкової сюжетності. Літературна казка, зазначав І.Франко, є «простим, більш або менш дотепним переповідом оригіналу» [9; 49], або ж письменник у сюжет народної казки заглиблював «якусь свою тенденцію» [9; 49]. І звичайно, це різні стадії, різні етапи розвитку жанру.

Неодмінна суб'єктивність літературної казки визначає розмежування авторського казкового твору та фольклорного: «Не треба, здається, й додавати, що власне ті проблески індивідуального, особистого чуття та вподобання авторів для нас тепер найінтересніше; їх шаржований дотеп виблід, їх сміх не смішить нас, але там, де ми зауважуємо під жартівливою маскою живого биття серця живої людини, і наше серце поневолі починає битися в один такт з поетовим» [9; 56]. Суттєвими рисами літературної казки І.Франко вважав домінуючу наявність у ній різних форм авторських художніх сегментів. І.Франко фіксує цей момент як своєрідну точку відліку процесу художнього перекодування усноповідного жанру в твір усвідомленої письменницько-писемної творчості, коли її автор «не тільки вводить казку в літературу, але частково вводить і літературу в казку» [1; 74]. У вказаній науковій розвідці дослідник розглядав введення авторських образних елементів у структуру народних казок як щось «зовсім їй чуже» [9; 52]. Це визначення І.Франка обумовлює характерну особливість літературної казки як геноодиниці письменницько-творчої діяльності. Окрім цього, досліджуючи літературної казки, учений акцентував на майстерності російського поета О.Пушкіна в написанні казок цього типу: «Особливо Пушкін показав на тім полі незрівнянне майстерство, виявивши в своїх казках (про царя Салтана, про золоту рибку і т.ін.) велике багатство форм і щирий народний гумор» [9; 49]. Отже, виникнення літературної казки як жанру визначалося І.Франком як використання власне літературних засобів творення художньої дійсності в структурно-смысловому полі фольклорного жанру.

Літературознавчі розвідки кінця ХІХ – початку ХХ століття В.Щурата (передмова до збірки літературних казок С. Осташевського «Півкопи казок» /зберігається авторський правопис. – О.Г./) та М.Грушевського (критична стаття з приводу виходу казок Н.Кобринської) засвідчили настання нового етапу розвитку жанру, відтак, і виникнення власне авторської літературної казки. Вони посідають особливе місце в дослідженні літературної казки тому, що майже до 70-80-х рр. ХХ ст. критичні праці про літературно-казкові твори різних авторів у вітчизняному науковому дискурсі простежували переважно використання елементів народної казки у авторських казках, звернення письменника до пратексту народної казки. Натомість, Б.Щурат підкреслював, що авторський художній світ казок С.Осташевського ґрунтується на морально-аксіологічному підґрунті, він спрямований на конкретні дидактичні ідеї, тобто, письменник хоче «підняти народ морально» [10; 9]. Щодо ґенези

творів, то В.Щурат з'ясував, що літературні казки С.Осташевського виникли не тільки з народноказкових джерел («Три брати»), а й на основі використання автором пісенних мотивів і безпосереднього звернення до певних літературних джерел. Казку «Про німецький капелюх» автор переробив із української пісні «Про Ляшка», «а пишучи свою казку про «П'яницю», зраджується досить виразно, що знає Квітчин «Мертвецький Великдень» [10; 9]. В.Щурат підкреслював, що С.Осташевський «оповідає такі вигадки й чудасії, що їм і віру ймити трудно, а з них вилазить на верх вся якась правда. Він оповідає давно забуте, а в нім буде неодна, що складається на нинішнє» [10; 9].

Аналогічну ґенезу літературно-казкових творів Н.Кобринської відзначав М.Грушевський, наголошуючи, що основою її творів стає не пряме використання народноказкових сюжетів, а народне життя, правда, з авторським спрямуванням – з усім багатобарв'ям традицій, переказів, оповідей, повір'їв. Тобто, казки Н.Кобринської – «сполучення творчості самої авторки з етнографічним матеріалом» [2; 17]. Подібний синтез у творчості С.Осташевського і Н.Кобринської повноцінно не розкрив їхні жанрові досягнення в царині літературної казки, але вони позначили важливий етап розвитку літературних казок із суто авторською сюжетно-образною системою – обов'язкове звернення до фантастики народної казки при побудові оригінальних авторських сюжетів літературної казки. В основі поєднання справжнього й нереального, правди з вигадкою, припустимого з неможливим у текстах закладено закони створення чарівного світу народної казки як формально-поетичної категорії авторського твору. «У казках Кобринської, – підкреслював М.Грушевський, – дійсно бачимо сполучення *Wahrheit und Dichtung*... се-б то елементів реалістичних і фантастичних...» [2; 17]. І хоча реалістичні частини не зливаються в якусь гармонійну цілісність з фантастичною, як це впадає в око в народних казках, Літературні казки згаданих авторів уособили еволюцію літературних казок, не створених безпосередньо на народноказкових сюжетах.

Є можливість висловити припущення щодо особливостей образно – поетичного світу літературної казки як жанру, який виник на стику двох подібних, але не однотипних художньо-естетичних систем: колективно-творчої і індивідуально-авторської. Адже перша з них, за влучним висловом В.Жирмунського «індивідуальна творчість в рамках колективної» – носій деперсоналістичної узагальнено-універсальної образної картини світу. А індивідуально – авторська – це «результат концентрації самого творчого процесу, скороченого в часі, що і фіксує німецьке слово «*dictung*» (поезія, поетична творчість, ущільнення), одномоментна, одна варіантна [3; 7].

Відтак, з часу свого виникнення і до моменту сьогодення жанрова матриця літературної казки знаходиться у постійному розвитку у зв'язку з особливостями її пульсації в неідентичних сферах естетичної свідомості різних епох та власне авторських ідіостилів. Дослідник має справу не зі статичним жанровим явищем, а якісно-динамічним, зумовленим і своєрідністю форм взаємодії народноказкових і авторсько-творчих художніх елементів у його структурі, і наявністю певних типів зв'язку між ними.

А звідси, у процесі створення письменником авторської поетичної реальності в літературній казці принципового значення набуває не тільки проблема співіснування в жанровій матриці всіх її образно-сугестивних рівнів, а й дискурс гармонійної художньо-естетичної співдії (В. Погребенник) дихотомічних поетичних структур її складу (індивідуальної і колективної), коли одночасно здійснюється процес реалізації потенційних творчо-поетичних можливостей кожного і з них та забезпечується збереження їх основних художньо-образних ресурсів. Адже, як слушно підкреслює С.Плетесюк, «усі ... казкові засоби дають автору начебто необмежену волю та водночас вимагають обережного поводження з собою. Згадайте: чарівна паличка виконує лише 3 бажання героя, кришталевий черевичок перетворює у принцесу лише Попелюшку, та й вища заборона часто служить саме фактором обмеження» [7; 67].

Висловлюємо припущення, що жанрова структура літературної казки як система – ієрархія у жанротворчому плані є провокативною в аспекті досягнення цілісної єдності її жанрової матриці. Гармонійний синтез усіх геноформ казки досягається за умови розгляду її змістовно-формальної структури як системи співдії, системи - інтеракції, побудованій на парадигмі функціонування абсорбативно - трансформуючої адаптації всіх сугестивно-сублімованих компонентів її пластів.

Список використаних джерел:

1. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка / Людмила Юльевна Брауде. – М. : Наука, 1979. – 208с.;
2. Грушевський М. Наталія Кобринська / Михайло Грушевський. – ЛНВ. – 1900. – Т. IX. – С.17-23.;
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози кінця ХІХ – на початку ХХ століття. - К., 1981.-215с.;
4. Дереза Л.В. Російська літературна казка першої половини ХІХ століття в системі жанрів романтизму 2005 года : автореф. дис. на здобуття ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.02 / Людмила Василівна Дереза. – Сімферополь : Таєр. нац. ун-т ім. В.І.Вернадського, 2005. – 40 с. ;
5. Деркач Б. Білецький-Носенко П.П.: Життя і творчість.-К.,1988.-С.64.;
6. Народные южнорусские сказки /Издад И. Рудченко/. – Вып. 1. – К. : В типографии Е.Я. Федорова, 1869. – 220с.; Вып. 2. – К. : В типографии Е.Я.Федорова, 1870. – 212с.;
7. Плетесюк С. Була собі казка // Література. Діти. Час. – К.,1998. – С. 60 – 68.;
8. Сумцов Н. «Повесть о том, как черт разсорил супругов» (литературная родня рассказа А.П.Стороженко «Се та баба, що чорт їй на мохових вилах чоботи оддавав») /Николай Сумцов. Без вихідних даних. ;
9. Франко І. Національний колорит у казках Бодяньського // Зібр. тв.: 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 89-91. ;
10. Щурат В. Спиридон Осташевський і його писання /Василь Щурат //Осташевський С. Півкопи казок для веселого міра. – Львів, 1910. – С.7-11.;

Ірина Грищенко, к.філол.н., докторант

ФОЛЬКЛОРНИЙ КОГНІТИВНИЙ ПАТЕРН «БОЖОЇ ВОЛІ» В НАРОДНІЙ ПРОЗІ ПРО ДОЛЮ НАРОДІВ

Анотація

До нагальних проблем сучасної фольклористики належить виявлення і дослідження смислових і загальнолюдських домінант у фольклорних текстах. Стаття присвячена дослідженню фольклорного когнітивного патерну «Божої волі» на фольклорних матеріалах.

Summary

To the modern issues of the day of folklore science belongs determination and research of cogitative and common to all mankind dominants are in folklore texts. The article is dedicated to the to research of folklore cognitive pattern «God's will» in the folklore materialst.

Гуманітаристика сьогодення характеризується інтенсифікацією процесу пошуку нових методів та підходів до осмислення загальнолюдських ментальних проявів у всіх сферах духовної культури. Фольклор є характерним видом мисленнєвої діяльності. Використання когнітивного підходу у вивченні фольклорних текстів дозволяє дослідити процес обробки інформації, збереження, використання етнофором, а також передачі наступним поколінням. На думку О.Івановської, «сучасна наукова парадигма ще не є однозначною щодо статусу фольклору і фольклористики у процесі пізнання. Взаємодія фольклору й соціуму вимагає модернізації засобів та розширення методик проведення різноаспектного аналізу фольклорного тексту як цілісного смислового утворення. Скомплікованість предметних полів філології, філософії, соціології є неминуною, адже філологія має на меті дослідити фольклорний текст як гармонійний цілісний, не лише власне філологічний, продукт архетипної пам'яті, емоції, думки, психологічних настанов людини як члена суспільства. Трактуння фольклору тільки як словесного виду творчості, обмеженого визначеними жанрами й текстами, що мають художню цінність, залишало тривалий час поза увагою проблеми специфіки художньої творчості в фольклорі, закони фольклорної свідомості» [8, 3]. До важливих проблем фольклористики належить дослідження глибинних когнітивних структур і процесів людини, які збережені у фольклорних наративах. К.Маслинський вказує, що у сучасній фольклористиці особливій актуальності набуває проблема виявлення дотекстуальної системи уявлень, яка може бути описана як картина світу або авантекст [10]. То ж використання теоретичної бази когнітивних наук є цілком обґрунтованим та актуальним.

Питання тому чи іншому народові випала саме та, а не інакша доля цікавила людей з давніх-давен. Чимало є досліджень, в яких досліджується проблема долі людини. Проте питанню долі народу їх присвячено незначну кількість. Проблема класифікації цього масиву народної прози. Г.Булашев один перших виокремив тематичну групу «Українські легенди про походження та характеристичні особливості деяких народностей», залучивши до свого дослідження зібрання П.Іванова, В.Іванова, Б.Грінченка та ін. Сучасні дослідниці М.Лановик та З.Лановик, трансформували наукову класифікацію М.Грушевського, виділяють групу у масиві космогонічних легенд. До цієї групи примикає група етногонічних, в яких подається народне пояснення різних національних подій, «не спираючись на Біблію» тощо. Етнічна спільнота набуває типові групові якості і риси, які неможливо повністю звести до особливостей окремих осіб, які входять до її складу. Поєднання характерних психологічних властивостей, їх неповторний комплекс створює своєрідний «дух» певної групи, яким кожна з них відрізняється від інших [12, 13]. То ж вважаємо за доцільне при дослідженні долі народів послуговуватися висновками про ідею передвизначеності.

Згідно з якою наявна певна особа, яка долею, призначає, встановлює, задає те, що має обов'язково статися. Дослідження фольклорного трактування долі визначає такі основні джерела наділення долею: Доля материнська (відповідає ідеї природженості, таланту), Доля батьківська (ідея випадкового щастя, фортуни) та Доля Божа (ідея передвизначеності, рокової Долі). У фольклорних текстах, які складають предмет дослідження, головним мотивом є прихід представників різних етносів до Бога, який і призначає їм долю. Саме це призначення долі одному етнофору і визначає долю усього етносу у майбутньому. Сучасними етнопсихологами встановлено, що, з одного боку, кожен індивід вважає себе членом етносу, з іншої – сам етнос, як велика група, набуває певні соціально-психологічні риси і характерні форми поведінки [12, 286].

Мета статті – дослідити фольклорний когнітивний патерн «Божої волі» в наративах, в яких вміщено народне уявлення про долю народів. Згідно з фольклорним уявленням саме від Бога залежить доля народу, сфера діяльності, яка забезпечує відповідний фінансовий рівень етносу. Саме цей фольклорний когнітивний патерн «Божої волі» і є об'єктом статті. Предмет дослідження – українські народні казки, анекдоти, оповіді та легенди XIX ст. у записах В.Гнатюка («Як Бог роздавав народам долю», «Доля народів»), Б.Грінченка («Кому швидше їсти хліб», «Видкиля Лытвыны взялися»), М.Драгоманова («Циганська доля», «Походження поляка»), П.Іванова («Чому циганам не гріх божитися», «Походження хохлів і москалів»), І.Рудченка («Циган і Юрій»), Вл.Маркевича «Відки взялися цигани?»).

Персонажна система досліджуваних текстів характеризується розмаїттям: на території Угорської Русі – Русин (українець), Кальвін, Мадяр (самоназва етнічних угорців), жид (етнонім – єврей), циган; Чернігівщина: циган, литвин (білорус); Харківська губ.: циган, хохли (етнонім – українці), москалі (етнонім – росіяни); Київщина: циган; Поділля: циган, поляк.

Усі рівні культури трактуються як такі, що підпадають патернуванню. Частина культури складається з норм або стандартів поведінки. Проте, друга частина складається з ідеологій, які виправдовують або раціоналізують певні відібрані способи поведінки. Насамкінець, кожна культура включає широкі загальні принципи відбору і підпорядкування, на основі яких будуються патерни поведінки і для поведінки [9]. Колективні універсальні патерни є головним змістом міфології, легенд, казок та інших фольклорних жанрів. Це дозволяє говорити про цінність текстів фольклорної прози для дослідження когнітивних патернів. Для проведення дослідження варто з'ясувати визначення терміну фольклорний патерн. Попри множину наукових трактувань категорії патерну (К.Юнг, Р.Бенедикт, А.Крюбер, К.Клакхон, М.Еліаде, Е. де Боно, Г.Бейтсон, А.Семьюелс, М.Уакелін, Г.Девідсон, М.-Л.фон Франц, С.Лур'є та ін.), виділимо основні характеристики патерну: тісно пов'язаний з мисленнєвою діяльністю; містить необхідну інформацію; практично не підлягає трансформуванию; має специфічні якості, притаманні лише цьому патерну; відіграє роль регулятора когнітивної діяльності людини; є пізнавальною моделлю. Отже, фольклорний когнітивний патерн можна визначити як базову незмінну (або майже незмінну) репрезентацію,

формотворчий елемент, зафіксований у ментальності етнофора, що надає специфічне бачення фольклорної дійсності.

Дослідження засвідчують, що у процесі формування будь-якої групи людей, яка зберігає своє існування протягом певного періоду, при досить частій взаємодії її членів у ній виникають загальні, групові явища, сукупність яких образно можна назвати груповою психікою [12, 7]. Художня творчість, акумулюючи у собі усі сфери життя, поєднуючи минуле і сучасне, зазираючи у майбутнє, створює певний універсум людського і народного буття, де безкінечна численність явищ, глибинних і видимих, виштовхують на поверхню щось добре знайоме, яке було раніше, але разом з тим неочікуване нове [4]. Дунаєвська Л.Ф. визначала потребу «в історіях та оповіданнях, які до сьогодні є парадигматичними, бо зберігають традиційні формотворчі моделі, притаманна кожній історичній епосі, кожній людині, як культурному індивіду взагалі <...> ці оповідання-оповіді, які побутують і сьогодні, позначені залишками первісного синкретизму, виконують національносвідомісну функцію, бо ця функція перш за все вселюдська, генетична, антропологічна» [6, 17]. На думку О.Белової, через процес дистанціювання себе від «чужих» кожна етнокультурна група намагається осмислити (у звичних для неї категоріях і термінах) свою несхожість і свою відмінність від сусідніх народів і соціальних груп, стверджуючи при цьому свою ідентичність. З точки зору народної традиції, «чужий» може бути і поганим, і хорошим, але у будь-якому випадку він повинен бути інакшим. Амбівалентний образ чужого втілюється в різноманітних фольклорних жанрах – легендах, прикметах і повір'ях, пареміях, загадках, тлумаченнях сновидінь [2]. Характеристики представникам «різних національностей» свідчать про глибоку народну спостережливість і, попри всю свою стислість, виблискують мальовничою яскравістю барв, іскристим гумором <...> Характеристики різних народностей позбавлені будь-якої упередженості. Не жаліє український народ і себе в цих легендах, а іноді навіть згущує барви, вказуючи на різні недоліки [3, 146].

Мотив приходу представників різних етносів до Бога і визначає призначення долі цілому народові. Євреї у Бога попросив щастя, роботи – проте їх уже розібрали інші, і «*дав му Господь зо готівку, жеби собі купив фіглі: шваблики, ієли, всіпякі папірчики, всіпяку фарбу, пантлінчата і ножи, жеби ходив по валалі помежи хлопів і помежи жони, оби їх чаловає, а з нима фіглював*» [11, 19], «*і так тепер жиди з-зат фіглі живуть*» [11, 19]. Таке трактування долі єврейського народу підтверджується науковцями XIX ст. Дослідження П.Чубинського засвідчує специфічне положення єврейського населення, яке представляє собою *status in statu*. Він пояснював таке положення гнобленням, зневагою з боку влади, обмеження професійно-економічної діяльності та території їхнього проживання (заборона селитися у містах, мати землю та ін.), що, відповідно, зумовлювало специфічне ставлення іноетнічних сусідів. Ці та інші фактори зумовили загострення характерних рис – шахрайство, улесливість, прагнення легкої наживи тощо [13, 9]. Е.Юффе вказує на важкий талан єврейського народу: відсутність власної території, втрата свою державності, розпорошення по світові,

відсутність національного життя та інші труднощі, все ж не зломило духу єврейського народу. Проте, на його думку, усе це є визначає призначення єврейського народу: бути розпоросеним – це не біда, не кара Божа, а, навпаки, служіння Богові [7].

При роздачі долі народам циган прийшов останнім: *«но циганин-сигінятко не постиг, бо вже Бог[а] долю роздав, яку мав. – Но, – кажи циганин, – то-то би лем бити. / Но, циганин ы ннесь б'з клепачом все»* [12, 19]. Ставлення до циганів з боку представників українського етносу фольклорна традиція пояснює так: *«А то ж як не дати: я не дам, другий не дасть, третій, як же йому жить у Бога, де він візьме? Аже ж йому з голоду, значить, треба пропасти; на те він циган – такий уже його хліб»* [11, 69]. За висновками О.Бараннікова, циганські ватажки вважають себе нащадками єгиптян. «Серед селянства такий погляд поширюється через те, що майже всі цигани і тепер вважають себе за єгиптян. У моїх мандрівках для дослідження циган багато разів доводилося чути, як цигани дуже пишаються тим, що вони – єгиптяни» [1, 1]. У фольклорному тексті, зафіксованому Вл.Маркевичем, Бог, ап. Петро та ап. Павло дійшли аж до *«до великого краю за горами, за морями, до самого Єгипту»* [11, 103]. Одного з місцевих помічників, який вкрав зароблені ними гроші, і не зміг оживити царівну, Бог *«єго випросив від смерті, але зробив єго циганом»* [11, 105]. А схильність до злочинства та крадіжок отримала пояснення: *«Значить, циган при Богові начав мотилижничати, потому-то вони і тепер такі мотолічі і вори»* [11, 100]. Українцями (русинові) дістається важка доля: *«Та ти будеш з-за роботи жити, русине»* [11, 19], *«Одвів го у руський край, де пудла земля, що все треба робити, кидь хоче жити»* [11, 19]. У народній прозі існує чітке врозмежування між селянами і панами: панові Бог наділив щасливу долю: *«ото достаниш, що просиш і будеш добрі мати. / І та й инесь тото, ож добрі пану»* [11,19]. Кальвіном у фольклорній традиції номіновано представника українського панства, який, уподібнюючись панам-шляхтичам, приймав католицизм. То ж, відповідно, Богом йому наділено: *«Поведу тя, Кальвіне, на добру землю; принесе ти вода риби, усе будеш їсти риби, м'ясо і кочанину»* [11,19].

На Слобожанщині зафіксовано текст, в якому долю призначає не сам Бог, а його постійний супутник у земних мандрах – св. Петро. Саме його рішення і вирішило долю двох етносів: *«Цьому чоловікові бути хохлом-хліборобом: він вік буде хліб робити. <...>А цьому чоловікові бути москалем, і він буде лапті плести і в лаптях ходити»* [11, 102]. То ж маємо певну трансформацію у процесі наділення долею народів, проте це відбувається з відома і дозволу Бога: *«Роби з ним, шо тобі угодно»* [11, 102]. На ап. Петра, як улюбленого і шанованого святого українців, у фольклорній традиції покладено обов'язок створення цього народу. У легенді «Походження хохлів і москалів» українця ап. Петро зробив з тіста, а ап. Павло – росіянина з рудої глини. Собаку, яка вхопила українця, ап. Петро *«як розжене ця сразу, як ухвате собаку за хвіст, а та собака як попре по полях на Україну. Петро як учисте її пальною по ребрах, а вона як плигне через яр – та й став там хохлацький хуторок. Тут Петро і остався, а собака заховався у лободу і*

образо вав там цілу слободу. С тих пор стали хохли жити по хуторах та по слободах» [11, 102]. За дослідженнями Г.Булашева, у литвинів є подібний мотив створення людини. Проте у цьому випадку відмінність у походженні має внутрішньоетнічну диференціацію: акцентується увага на соціальній стратифікації суспільства (людина з глини зліплена Богом – литвин, а людина, яка зліплена з пшеничного тіста чортом і побувала у шлунку собаки, – литвини-бояри, багатії [3, 154]) і, відповідно, має місце внутрішньоетнічна діада «свій-інакший»: литвини-бояри – етнічно «свої», проте литвини (людиська) маркують їх як «інакших», відмінних від них самих. Мотив створення людини з тіста і подальше поїдання її собакою присутній і в тексті про проходження поляка [11, 70]. У записках Б.Гринченка вміщено текст «Видкиля Лытвыны взялся» також з мотивом творення етносу з тіста. Ап. Петро з пшеничної муки *«та й злипыв галушку, а с тыейи галушки зробыв чоловіка и настромыв його на тын, на колок, сохнуты»* [5, 122]. Як і в попередніх текстах, важливу роль відіграла собака, яка з'їла пшеничного чоловіка. Ап. Петро, розгнівавшись, починає вибивати литвинів з тварини, при цьому вказує: *«И, Господы! Буде йим мисто и понад Десною и за Десною»* [5, 122].

Отже, у світогляді народу зафіксовано уявлення, згідно з яким доля народу – це Боже рішення, Божа воля, Його передвизначеність, що і дозволяє говорити про фольклорний когнітивний патерн «Божої волі» у фольклорі.

Список використаних джерел:

- [1] Баранніков О.П. Українські цигани / Укл проф. О.П.Баранніков. – Кн. 2. – К., 1931. – 60 с. [2] Белова О.В. Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян (этнолингвистическое исследование): автореф. дисс. на соиск. ученой степени докт. филол. наук: спец. 10.02.03 – «Славянские языки». – М., 2006. – 35 с. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru>; [3] Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К. : Довіра, 1992. – 414 с.; [4] Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. – М., 2010. – 256 с. – Режим доступу : <http://fictionbook.ru>; [5] Гринченко Б.Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып. 1. Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – Чернигов, 1895. – 307 с.; [6] Дунаєвська Л.Ф. Українська народна проза (легенда, казка) – еволюція епічних традицій. – Вид. 2. – К., 1997. – 384 с.; [7] Иоффе Э. Приглашение в сказочный мир / Мудрые еврейские сказки / Сост. Э.Г.Иоффе и др. – Мн., 1999. – 272с. – Режим доступу: <http://fairypot.narod.ru>; [8] Івановська О.П. Суб'єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект: дис...доктора филол. наук : 10.01.07 - фольклористика. – К., 2007. – 428 с.; [9] Лурье С. А.Крёбер и К.Клакхон : теория паттернов в культуре. – Режим доступу: <http://ethnopsychology.narod.ru>; [10] Маслинский К.А. Библиография по теме : Ментальные модели пространства («cognitive map» and «image of environment»). – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru>; [11] Міжетнічні стосунки в українських народних казках / Упор., передмова, приміт., словник І.Гриценко. – К., 2009. – 252 с.; [12] Налчаджян А.А. Этнопсихология. 2-е изд. – СПб., 2004. – 381 с.; [14] Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. – Т. VII. – Вып. 1. – СПб., 1872. – 337 с.

Поліна Гуменюк, к.філол.н.

ТВОРЧИСТЬ ІВАНА ГОНЧАРА І ФОЛЬКЛОР

Анотація

Статтю присвячено вивченню взаємозв'язків багатогранної діяльності художника, скульптора, етнографа Івана Гончара з українським фольклором. Відомо, що Іван Гончар записував фольклорні тексти, використовував знання з фольклору для власної творчості, колекціонував видання.

Ключові слова: Іван Гончар, фольклор, творчість, народне мистецтво, традиція, пісня, рушник.

Summary

The article deals with the multifaceted study of the relationship of artist, sculptor, Ivan Gonchar ethnographer of Ukrainian folklore. It is known that Ivan Gonchar writes folk texts, folklore knowledge used for individual creativity, collected edition.

Key words: Ivan Gonchar, folklore, creativity, folk art, tradition, song, towel.

Іван Макарович Гончар (1911-1993) – відомий художник, скульптор, графік, етнограф, громадський діяч, присвятивши все життя вивченню і збереженню національної спадщини українців, вивчаючи інтенсивно народне мистецтво, традиції, побут, історію, духовність українського народу, безумовно звертав увагу і на фольклор, як на частину української традиційної культури, одну із основних складових сфер життя, що супроводжувала багатовікове існування нації, передаючись із покоління в покоління. Проте, перш ніж розібратися в тому, яке місце посідає фольклор у творчій діяльності Івана Гончара, варто розпочати з визначення даного поняття. Відомо, що саме поняття «фольклор» аналізується в перекладі з англійської «фольк» - народ, «лор» - мудрість, знання. Втім, може бути до кінця не зрозуміло, що мається на увазі – знання народу, народна мудрість чи знання про народ. Якщо підійти до вирішення питання з цієї точки зору, то вся діяльність Івана Гончара (збирацька, творча, громадська, наукова) спрямована на вивчення і систематизацію знань про український народ, втілення цих знань у творчості і популяризацію їх серед населення (будь-то, скажімо, збирання старожитностей і взагалі різної інформації про життя українського народу, його історію, культуру, звичаї тощо, виготовлення скульптурних робіт національних героїв, замальовки краєвидів української природи, людей в традиційному вбранні різних регіонів, відновлення у сучасному середовищі колядок, щедрівок, веснянок і т. д.). З іншого боку, в сучасній науці фольклором вважається все, що належить суто до усної народнопоетичної творчості. Отже, якщо брати до уваги цей підхід, тоді слід визначити, яким чином фольклор вписується в загальну схему вивчення української традиційної культури, звичаїв, народного мистецтва, історії, а також, як він втілюється у власній творчості митця і аналізується у його науковій діяльності.

Ми не зустрінемо в архіві І. Гончара окремих публікацій, досліджень з українського фольклору, за винятком однієї збірки «Народних пісень, веснянок, колядок та щедрівок мого рідного села Лип'янки»[7], які було записано автором з пам'яті матері та від земляків і родичів; але й ту офіційно не було надруковано. За розподілом Івана Гончара до даної збірки входить

шістнадцять колядок та щедрівок, вісім веснянок і шість історичних пісень. Проте зауважимо, що даний розподіл є доволі умовний, оскільки, переглянувши збірку, зустрічаються серед весняних та історичних пісень явні зразки, скажімо, ліричної пісні («Ой у полі клин дерево різно...», «Ой якби я до хутора доріженьку знала...» та ін.), козацьких («Ой за гір за гір виліта сокіл...»), чумацьких («Гей воли мої половії...») пісень і т. п. З цього випливає, що Іван Макарович за якихось, нам невідомих, причин (можливо, через недостатність знань з фольклористики, а може, за браком часу) чітко не відокремив різні жанри фольклору, а зробив це приблизно. Внизу в правому кутку під деякими піснями (знов ж такі, - далеко не всіма) є паспортизація (коли, де і від кого записано).

Втім, в багатьох статтях загально-етнографічного і мистецтвознавчого напрямків, а також в матеріалах щоденників і спогадів можна знайти дуже багато записів і згадок, які свідчать про неабиякий інтерес І. Гончара до українського фольклору. Відомо, що фольклор цікавив його із самого дитинства, яке пройшло у селі Лип'янка на Черкащині, де і народився художник у 1911-ому році. Пригадуючи в спогадах дитячі роки, І. Гончар описує традиції святкування Різдва (згадує, як під вікном дзвонять та й гукають господарів: «Благословіть колядувати!», і як тільки господар чи господиня обізвуться «благословляємо!», заводять колядку [5, 70]), Великодня («...На вулицю висипала святково вбрана молодь: лунала музика, парубки й дівчата співали, водили хороводи чи забавлялися в «довгої лози» [5, 72]), дня народження Тараса Шевченка – які пісні при цьому виконувалися («Зійшов місяць, зійшов ясний...», «Зачинилося навіки покутне віконце...»), зустрічі весни («...Прилітали до нас дзвінкоголосі веснянки, загадкові «шумки»...[5, 72]), обряду Івана Купала (подає короткий зміст обряду [10, 33]); наводить зразки різних народних пісень, веснянок («Ой шум ходить по діброві...», «Шумлять верби в кінці греблі...»), традиційних забав («А подай, подай подолу...»), примовок («Морозе, морозе іди до нас вечеряти!») тощо.

Пізніше, переїхавши до Києва навчатися, Іван Макарович активно спілкується з представниками тогочасної інтелігенції, і особливий вплив на нього у молоді роки мав земляк, фольклорист Максим Борисович Коросташ, з уст якого він теж чув і записував народні пісні. Ось одна з них:

Дівчинонька по гриби ходила;

А йде Іванко

Ой чирем, чирем,

Із дружиною додому...[2, 32].

Черемшинонька на полі,

Досить цікавий фольклорний матеріал міститься у спогадах Івана Макаровича за часів голодомору. Якщо раніше йшлося лише про записи зразків фольклору, то тут вже помічаємо якісь фрагменти спроби самостійного дослідження чи принаймні результати уважного спостереження: «І незважаючи на таке лихоліття українці проявляють свою природну гумористичну вдачу. Всім голодним місяцям дали відповідну назву, «пустень», цебто місяць, коли в селян-кологоспників всі запаси опустіли, «чебречень» - місяць, коли люди находили різне зілля, зерна та інше, і пекли з того так звані «чебрики». «Пухлень» - коли люди опухали від голоду, і нарешті «капутень» - місяць масової смерті від голоду» [2, 55]. І. Гончар у

більш пізніх публікаціях присвячених українській народній культурі звертає неабияку увагу на гумор, як особливу рису характеру українців.

Через деякий час, чітко визначивши свою збирацьку місію, І. Гончар починає колекціонувати видання, стародруки з різних питань (присвячених, головним чином, історії України і українській культурі), серед яких зустрічаємо чимало видань і з українського фольклору (Будищанець В. Славний музика Микола Віталійович Лисенко, його життя і праця. – Полтава: Друкарня О. Брауде, 1913. – 46с.; Верховинець Василь. Теорія українського народного танка: Українська хореографія. – К.: Шлях, 1919. – 47с.; іл.; Думи кобзарські / Видано під доглядом Б. Грінченка. – Чернігів: Друкарня земства, 1897. – 107с.; Збірник українських пісень / Упоряд. А. Хведорович. – 2-е вид. – Одеса: Друкарня Є. Фесенка, 1898. – 112с. + 16 арк (ноти); іл.; Колесса Ф. Українські народні думи: Перше повне видання з розвідкою, поясненнями і знімками кобзарів. – Львів: Просвіта, 1920. – 160с. + 8 арк (ноти); іл.; Колядки. – 2-е вид. – К.: Т-во «Друкар», 1918. – 31с. та ін.).

Подорожуючи Україною, працюючи у якості етнографа-збирача, Іваном Макаровичем було записано чимало фольклорних текстів різних жанрів фольклору. Його, у першу чергу, дуже цікавило історичне минуле України; тому, буваючи в різних регіонах, селах, містах, Іван Гончар завжди намагався зафіксувати розповіді старожилів про походження того чи іншого населеного пункту. Так, у спогадах знаходимо записи почутих легенд пов'язаних із Холодним Яром, селами Мельники, Медведівка, Бакумівка, Вереміївка, Гребені, Кишеньки, Остап'є, Полюшкіно, містечком Кобиляки, містами Фастовом, Батурином, Новгород-Сіверськом та ін. Можна виділити окрему групу сіл, назви яких походять від імен або прізвищ козаків. Скажімо, село Бакумівку заснували козаки Кропивянського полку і дали йому ім'я сотенного козака Бакума [2, 131], село Вереміївку заснував козак Веремій (виходець із Запоріжжя)[2, 133], село Остап'є було засноване козаком Остапом [2, 147], село Полюшкіно походить від потомків вільних козаків Полюшків: Андрія, Степана, Антона (раніше і село називалось Полюшки)[2, 160]. Є села, назви яких з'явилися внаслідок існування окремих речей або тварин; наприклад, с. Гребені - від гряди гребенів [2, 145] (звідси й обривистий берег Дніпра), с. Мельники – від великої кількості водяних млинів [2, 128], м. Кобиляки – від вирощування кобил [2, 150] тощо. Іван Гончар завжди у своїй уяві співвідносив минуле, історію, фольклор з архітектурою даної місцевості, виробами народного мистецтва, що йому як художнику доводилося споглядати, вивчати і збирати. Так, є пов'язаною з однією легендарою дерев'яна скульптура Спасителя XVIII ст., яку власноручно було віднайдено на території Мотронинського монастиря у с. Медведівка. Старожили розповідали, що начебто тією скульптурою благословляли гайдамаків перед походом і у церкві нею освячували ножі; дехто казав, що цю скульптуру бачили в очі легендарні герої Холодного Яру Іван Гонта і Максим Залізняк [2, 128] (правда це була чи ні, - сказати важко). Розповідаючи про руїну Бакумівського монастиря, Іван Гончар наводить слова однієї бабусі, яка каже, що «Коли зняли куполи, то дальші той чоловік, що руйнував церкву, припинив розбирати, бо злякався триглавого змія, який там сидів» [2, 131],

при цьому сумнівається чи справді існував змій, чи бабуся його вигадала. Або у селі Остап'є козак Остап, який кохався у малярстві, тужив за своїм козакуванням, а тому любив малювати козаків [2, 147]; не випадково саме в цьому селі було придбано аж три картини із зображенням козака Мамая. Козак Веремій настільки любив козаччину, що з покоління в покоління передавав веремійчанам дух і звичаї козацькі: «Ще до розбійницької колективізації ... жителі села – чоловіки носили традиційний оселедець на голові. А серед сільської громади панували козацькі звичаї, особливо звичай побратимства» [2, 133]. В Новгород-Сіверську, «де нині стоїть соборний храм Успенія Богоматері, стояв ідол, якому сіверяни приносили жертву, а при введенні християнства замість ідола побудований був храм Богоматері з каменю» [2, 158]. Тобто, описуючи результати своїх етнографічно-мистецьких пошуків, Іван Гончар простежує глибинний зв'язок минулого з сучасним, а саме, - фольклору з мистецтвом і звичаями, свідком яких йому пощастило стати.

Як вже зазначалося, І. Гончар з дитинства цікавився традиційними щорічними обрядами (Різдво, Великдень, Івана Купала), що виконуються протягом календарного року, і записав їх зміст пізніше у спогадах. Те саме він робив і подорожуючи Україною, коли основною метою було збирання старожитностей. Перебуваючи під час етнографічних експедицій в різних регіонах України, Іван Макарович намагався записати як традиційні обрядові звичаї, так і народні пісні, що супроводжували їх. Яскравим прикладом цього є ознайомлення у м. Кобиляки на Полтавщині з обрядом Івана Купала з уст старої жінки – колишньої учасниці даних звичаїв; там же було записано купальську пісню «На Івана, на Купала пироги сажала» [2, 149]. Доволі оригінальний обряд на свято Купала вдалося записати у селі Кишеньки (на Полтавщині), коли знаходили великого будяка, прикрашали, водили навколо нього хороводи, танцювали і співали. Також там було зафіксовано і народні традиції, що пов'язані з різдвяними святами, а також декілька колядок і щедрівок («Ой на горі липа...», «Маланка ходила, Василька водила...», «Ой сів Христос та вечеряти...») [2, 149-150].

Вивчаючи фольклор у контексті родинної обрядовості, І. Гончар запевняє в тому, що «усе життя – від народження до смерті українця супроводжувала поезія, навіть умирав він поетично, не було такого небіжчика, якого не оплакано народним голосінням...» [12, 5]. Звертає особливу увагу на весілля, яке називає народною оперою, спостерігаючи цільний образ української національної культури, який виникає під час проведення весільної драми: «Поєднується в цій опері пісня, музика і танок, що ... являє собою по суті неперевершену за красою побутову картину. Тут ми почуємо пісні дружок і бояр, хорові пісні всіх учасників весілля, а також сольні співи світилок і свашок, тріоїсту музику, жарти, приказки, звичаї, танок, також гру кобзарів і лірників» [12, 6].

Помічаємо, що Іван Макарович для вивчення фольклору використовує три основні підходи: історичний (записує легенди, оповіді, пов'язані з походженням різних сіл, міст), етнографічний (народні пісні, що супроводжують обряди і доповнюють їх) та мистецтвознавчий. Як художника,

його більше, звичайно, цікавило мистецтво, яким він займався все своє життя. Отже, вплив фольклору на творчість І. Гончара можна спостерігати, по-перше, - у сфері живопису. Іван Макарович нерідко замальовував фрагменти обрядових свят як родинних («Весільна пара», «Весілля на Черкащині в с. Білозір'ї», «Перед святом»), так і календарних («Давнє традиційне свято на Чернігівщині – «Купало», «Гаївки біля церкви»). Є в колекції Івана Гончара роботи, назви яких є явно запозиченими з українських народних пісень («Ось іде, ось іде серденько моє...», «Ой у лузі червона калина...», «Ой пряла я куделицю...») та дум («Дума про Чигирин»).

По-друге, - у сфері скульптури. Іван Гончар виготовляв скульптурні портрети, бюсти, пам'ятники різних національних героїв, перед тим уявляючи собі їх такими, якими вони поставали в уяві під час слухання розповідей старожилів народних оповідей, легенд, пов'язаних з місцевостями, на території яких дані особи перебували, діяли, піднімалися на боротьбу, очолювали повстання і т. д. Відомі роботи, в даному напрямку, таких героїв як Максим Залізняк, Семен Палій, Іван Гонта, Іван Сірко та ін. Деяким своїм героям (чи процесу роботи по виготовленню) Іван Макарович пізніше у 1989 р. присвятив окремі статті: «Про кошового отамана Івана Сірка», «Гайдамацькими шляхами» тощо.

На особливу увагу заслуговує картина Івана Гончара «Як дівчина жене гусей до Дніпра», намальована під враженням від почутої ним у селі Гребенях легенди-історії про трагічне кохання [2, 145].

Публікації присвячені українській традиційній культурі загалом і народному мистецтву зокрема І. Гончар пише вже у пізньому віці (у кін. 80-х – на поч. 90-х рр.), де можна побачити перші спроби наукового аналізу фольклорних творів у співставленні із традиціями народного (в основному, ужиткового та образотворчого) мистецтва. Так, Іван Гончар присвятив кілька своїх публікацій вивченню рушника. Такі його праці як «Український рушник»(1988), «Доля на рушникові»(1988) розкривають відношення майстра до рушника як своєрідного відзеркалення народної поезії: «Українські рушники – це дійсно наші думи, безмежні пісні, заспівані розмаїтими засобами ткання, вишивання, вибійки та малярства» [11, 423]. Співставляючи, таким чином, або порівнюючи рушник з поезією, Іван Макарович для прикладу наводить кілька зразків народних пісень, у яких згадується рушник. Це така пісня як:

*Коли б мені, Господи, неділі дідати,
На рушничок стати,
Тоді не розлучить ні батько, ні мати,
або інша:*

*А хто тебе відерце дістане,
Той зі мною на рушничок стане.
Дала один, дала другий,*

*Ні суд, ні громада,
Хіба розлучить заступ та лопата
[12, 9].*

*На третьому стала,
А четвертим біленьким
Руки пов'язала [3, 24].*

Згадує також загальновідому «Пісню про рушник» Андрія Малишка. Беручи до аналізу обухівські рушники, що називалися «шитими», і, які вишивали, в основному, чоловіки, Іван Макарович констатує на відсутності в них «отієї пісенної дівочої ніжності, зате є сувора і стрімка та могутня парубочья пісня-дума»[11, 428]. Звертає увагу і на рушники більш пізнього

«брокерівського стилю», які вишиті за сюжетами народних пісень, наприклад, «Оце ж тая криниченька, де голуб купався, оце ж тая дівчина, що я женихався»; можуть бути сцени зустрічі дівчини з козаком, сватання, прощання і т. д. [11, 429].

Вивчаючи традиції українського іконопису, Іван Макарович наголошує на народності, як провідній ознаці культового мистецтва: «В іконах втілювалось народне життя» [6, 32]. Він запевняє, що на іконах можна бачити князів, гетьманів, козаків; в образах святих втілювалися українські ідеали: Богородиця схожа на матір, Спаситель – на сільського парубка, Великомучениця Варвара нагадує українську красуню, Святий Миколай – діда-пасічника чи пастуха і т. д. Малювали в іконах образи близьких, що знайшло свій відбиток і в усній народній творчості: «Намалюю матір на божничку в хаті, на божничок гляну – матір спом'яну, назад обернуся – слезами заллюся» [6, 33]; або: «Намалюю батечка в хаті у куточку, у куточок гляну – батечка спом'яну» [6, 33]. Часто святі, продовжує думку І. Гончар, були схожі на відомих національних героїв – Івана Гонта, Богдана Хмельницького або козака Мамая. Цими словами Іван Макарович говорить про присутність в іконах народних персонажів і наявність у авторів-художників фольклорного світогляду.

Іван Макарович переконаний в тому, що в основі творення різних фольклорних жанрів лежить рідна мова. Як він каже, «своєю рідною мовою народ створює десятки тисяч народних пісень, дум, приказок, байок, казок, легенд, мітів...» [12, 7]; називає український народ «народом-поетом, народом-співцем», який, «не раз втрачаючи волю, незалежність, ... тужив за нею і цю тугу та боротьбу за волю відтворив у всіх проявах своєї творчості – у безмежному морі задушевних пісень, дум, легенд...» [12, 8], а все те, що створено руками народу, - «чарівною поезією нашої пісні, нашої думи...» [12, 9]. Іншими словами, «як людина думала, так вона і творила» [1, 13]. Не будучи за фахом фольклористом, Іван Макарович запевняє в тому, що фольклорне мислення сприяє появі всіх тих предметів, які супроводжували щоденне і святкове життя кожної людини-українця (рушники, одяг, посуд, ікони, картини, свічники, писанки і т. п.). Таким чином, у кінцевому підсумку своїх творчих пошуків, І. Гончар доходить висновку, що фольклор і мистецтво – речі взаємовпливові, історично взаємопов'язані і взаємопереплітаються. Можливо, це його спонукало до популяризації деяких жанрів фольклору (насамперед обрядового – колядок, щедрівок, веснянок, купальських пісень) у загальному контексті ведення активної громадсько-подвижницької діяльності з метою відродження української традиції, збереження колекції виробів народного мистецтва і повернення до первинних витоків дерева життя української нації.

Отже, фольклор у І. Гончара, хоч і не є окремим предметом дослідження, але «супроводжує» усе його свідоме життя і всю творчо-збирацько-науково-громадсько-подвижницьку діяльність, у зв'язку з чим фольклорні тексти і згадки здебільшого є «розкиданими» по щоденниках, спогадах, статтях, скульптурних роботах, живописі, графіці і т. д. Втім, якщо спробувати зібрати все докупи, то можна стверджувати, що саме фольклор лежить в основі

бачення життя, ідеалів і загалом, – світогляду І. Гончара, а, відповідно, і, – усіх основних напрямів його діяльності, яких, як бачимо, існувало багато, але всі вони у нього сконцентровані навколо однієї ідеї – збереження фольклорної думки, як основи творення та розвитку культури нації.

Список використаних джерел:

[1] І. Гончар. «А ми ж тую червону калину, гей, гей, та піднімемо...» // Україна. – К., 1989. – № 4. – с. 13.; [2] І. Гончар. В родинній колісці. Як це почалося. Машинопис. НЦНК МІГ. Мемор. арх. Івана Гончара; [3] І. Гончар. Доля на рушникові // Україна. – К., 1988. – № 21. – С. 24-28.; [4] І. Гончар. З минулих літ // Початкова школа. – К., 1989. – №6. – С. 57-59.; [5] І. Гончар. З народних джерел // Початкова школа. – К., 1989. – № 7. – С. 70-72.; [6] І. Гончар. Ідеал краси людської // Людина і світ. – К., 1989. – № 11. – С. 30-34.; [7] І. Гончар. Народні пісні, веснянки, колядки та щедрівки мого рідного села Лип'янки. Записано з пам'яті матері та від земляків і родичів. Машинопис. НЦНК МІГ. Мемор. арх. Івана Гончара; [8] І. Гончар. Оберігати перлини народного генія // Народна творчість та етнографія. – К., 1989. – № 3. – с. 41-48.; [9] І. Гончар. Перлини українського іконопису // Народна творчість та етнографія. – К., 1990. – № 3. – С. 58-60.; [10] І. Гончар. Спогади // Пам'ятки України. – К., 1990. – № 4 (1991 – 1) – С. 32-34.; [11] І. Гончар. Український рушник // Наука і культура. Україна: щорічник. К.: Знання, 1988. – Вип. 22. – С. 422-429.; [12] І. Гончар. Чарівна душа народу // Наше життя «Our life» XLVI Ч. 7 Липень – серпень – 1989 – July – august № 7 Vol. XLVI.- С. 5-10.

Віктор Давидюк, д.філол.н., проф.

**ГЕНЕТИЧНО-ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД –
НОВІ МОЖЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ**

Відколи існує фольклористика як наука, порівняння сюжетів, мотивів, ментальнісно-настроявих особливостей у фольклорі різних народів було одним з неодмінних завдань різних методологічних шкіл і напрямів. Серед українських фольклористів особливо плідними, а в дечому й глибоко новаторськими для свого часу були порівняльні студії М.Костомарова, О.Потебні, М.Драгоманова, І. Франка, К.Сосенка та ін. Згодом утрата інтересу до порівняльного методу була спричинена кризою міграційної теорії, яка при вивченні різних компонентів фольклорної взаємодії давала ж настільки ж різні результати. В радянській науці ця школа завершила своє існування нав'язаною ідеологами від гуманітарної науки доктриною російської «впливології». Незважаючи на те, що тема впливу російського фольклору на український, білоруський і т.д. була магістральною для роботи відповідних інститутів, учені-практики все ж найчастіше знаходили можливість її обходити, декларуючи одне, а вивчаючи зовсім інше. Оскома, викликана таким штучно нав'язаним підходом до фольклору в представників старшого покоління дослідників на сьогодні пройшла, а молодше вже навіть не знає, що воно таке. Незважаючи на це, інтересу до порівняльного вивчення фольклору як не було останні принаймні 30 років, так і нема.

Професор Лідія Дунаєвська упродовж останніх років свого життя наполягала на необхідності повернення до порівняльного вивчення фольклору, але вже на нових теоретичних засадах. На жаль, захист

дисертації її вихованця про культ предків в японському календарному фольклорі став передостаннім днем її життєвого шляху, а сама ініціатива була забута. В перспективі вченої був задум порівняльного вивчення цього явища в українському та іранському фольклорі. Актуальність порушеної теми визначалась тим, що сьогодні етноісторики все частіше сходяться на думці про іранське походження культу предків. Однак. Як доступно пояснював гуцул своєму синові суть теорії Коперніка, «все ся крутить, все ся вертить, ніч на місці не стоїть». Не стоїть на місці й наука. Принаймні на сьогодні вже й культ предків може мати дещо інше прочитання. Пріоритет, який віддавався іранській культурі як прадавній основі слов'янської прийшов унаслідок випереджаючого розвитку лінгвістики в порівнянні з іншими гуманітарними науками і висунення нею т.зв. індоіранської теорії походження мов.

Два століття тому було виявлено певну подібність між санскритом і багатьма європейськими мовами. Цю групу мов умовно назвали індо-європейською. До неї увійшли майже всі європейські мови, крім баскської, угро-фінських та тюркських мов. В азійській частині материка крім Індії індоєвропейськими за походженням було визнано мови таджиків, курдів, пуштунів.

Почин, за яких Індія і Європа опинились у спільній мовній сім'ї, не знали. Однак не виникало сумнівів, що батьківщину європейських мов слід шукати десь між Індією й Іраном. І лише одеський поляк Михайло Красуський

1880 р. в своїй статті «О древности малороссийского языка» показав, що всі європейські мови романського, германського та слов'янського кола – це діалекти української, яка у найповнішому обсязі зберегла ознаки арійської першомови. На це твердження ученого тоді не дуже звернули увагу. Багато хто з європейських мовознавців і просто не знав про нього, оскільки воно було опубліковано російською мовою і в Одесі. А головне – не було держави, яка б хотіла отримати преференцію для однієї з мов на своїй території, до того ж мові, яка й за мову не визнавалась.

Лінгвістичний підхід не дає вичерпних відповідей на питання про першовитоки культур. Окремі ареали пам'яток матеріальної культури і палеоантропологічних залишків не збігаються з межами територіального поширення відповідних мов. При встановленні прабатьківщини індоєвропейських мов не обійтися без висновків археології, історії, антропології, етнографії та інших наук.

З лінгвістичних даних найважливіше значення для висвітлення питання має топоніміка, зокрема гідрохіміка. Розподіл гідронімів на іллірійські, балтські і фракійські відображає карту чотирьохтисячолітньої давності, тобто за археологічною стратифікацією – доби бронзи. Незалежний від цих даних глоттохронологічний аналіз в галузі лінгвістики на цей же період відносить і розпад т.зв. індоіранської мовної спільноти. Він відбувся 4000–3500 років назад. Словник індоєвропейської мови-основи епохи розпаду прамовної єдності також відображає рівень матеріальної культури часів енеоліту. Мови решти гілок арійського населення не дожили до наших днів, будучи стерними

пізнішими мігрантами, носіями західноєвропейських генів, які поширилась в західній і центральній частинах Європи вже після аріїв.

Можна сказати, що на цьому корисна інформація від лінгвістичної теорії вичерпується. Отримані дані генеалогії дають підстави вважати, що формування мов не завжди йшло паралельно з поширенням рас і народів. Вілтак в основі аналізу культурних чинників лінгвістика може відігравати лише допоміжну роль. На провідну роль тепер претендує генетика.

Лінгвісти, зрозуміло, чинять опір, обмежуючи дані ДНК-генеалогії лише тими рамцями, де вони збігаються з даними лінгвістичної генеалогії. Таким чином допускають вживання терміну «арійський» лише до явищ, які знаходились в межах поширення гаплогрупи R1a1 4000 років тому. І тільки цю генетичну гілку готові визнати арійською. Особливий спротив викликає застосування цього маркера до пізніших назв, зокрема й слов'ян. Але в цій площині якраз і лежить основне поле діяльності фольклористики. Народи, які розмовляють різними мовами, мають ті самі фольклорні образи. Отже, зміна мови жодним чином на зміну традиційної свідомості не впливає.

І тут знову пріоритет отримує порівняльний метод. Зрештою в фольклористиці він і не відходив на задні позиції. Порівняння – початковий рівень аналізу, тому про які б робочі гіпотези походження фольклору не йшлося, все починалося саме з порівняльного аналізу.

Початки порівняльного вивчення фольклору заклали ще в своїй праці «Німецька міфологія» Вільгельм та Якоб Грімми. Спільні та подібні явища в фольклорі арійських народів вони цілком справедливо пояснювали спільною спадщиною цих народів, які свого часу належали до однієї генетичної гілки племен. Вже тоді вчені не схибили і в виборі матеріалу для досягнення своєї мети, яка згодом багато кому видалась занадто романтичною, а насправді як це часто трапляється, просто випереджала свій час. Такими науковими галузями для своїх пошуків вони визначили лінгвістику, археологію, етнографію. Попри справді романтичне уявлення Якоба Грімма про можливість тодішніми засобами віднайти уламки давніх міфів у народних віруваннях, обрядах, зразках усної словесності, фразеології, у цієї теорії з'явилося багато прихильників у різних країнах Європи, які й сформували в 50–60-х роках XIX ст. міфологічно-порівняльну школу. Найвиразнішими її представниками були в Німеччині А. Кун, В. Шварц, В. Манґардт, в Англії М. Мюллер, Дж. Кокс, в Італії А. де Губернатіс, у Франції М. Бреаль, у Швейцарії А. Пікте, в Росії О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Міллер, в ранніх працях О. Піпін та О. Веселовський. Всі вони, по-перше, розглядали архаїчний усний фольклор як відгомін давніх релігійних вірувань, по-друге всі його варіанти оцінювали з точки зору еволюції давніх світоглядних уявлень арійського племені, по-третє прагнули з цієї маси варіантів виділити те спільне, що об'єднує усіх їх і може вважатися праміфом. Так звана «арійська теорія» Якоба Грімма становила основу міфологічно-порівняльних студій.

Дослідження і порівняння елементів побуту, творчості та вірувань, спільність світогляду, лексики багатьох народів Європи давали багатий ґрунт для попередніх висновків про їх спільне джерело, яким Якоб Грімм вважав арійське походження носіїв цих маркерів. Висновки порівняльного вивчення

переконавали в тому, що арійці поширили свої культурні й мовні набутки в різні частини світу зі своєї історичної прабатьківщини. Причину окремих відмінностей вбачалося в особливостях подальшої еволюції. А ось що стало причиною подальших розбіжностей еволюційного плану не уточнялось. Промахом послідовників Грімма був вибір за об'єкт своїх аналізів міфів, які на їх думку повинні були пролити найбільше світла на давній світогляд. При цьому акцент робився не на міфі як образі, а на міфі як на інформації сюжетного чи принаймні мотифемного плану. Міфологічні образи ж на момент їх фіксації науковцями обросли численними функціями, початково навіть не властивими для них. Це й завело міфологів спочатку на стежку полісемантичного «символізму», до якого були причетні й наші співвітчизники Костомаров, Потебня, а згодом і до заперечення спроможності самого наукового методу.

Недолік міфологічної школи вбачали і в штучному підході до трактування «арійської теорії», хоч, як виявилось пізніше, ці пошуки не були марними. Здебільшого користь від них вбачають лише в тому, що завдяки апробованому в її рамках зіставному аналізу фольклору, міфології та літератур різних народів та їх взаємозв'язків було закладено основи розвитку міграційної та історичної шкіл фольклористики. Однак, як виявилось вже в ХХІ ст. основна заслуга послідовників Грімма була не в цьому.

Проблема міфологічної школи виявилася не в її методі, а в недостатньо фахових виконавцях. Акцентуючи на відірваності від реальності та підтасовки фактів під готові рецепти арійської теорії (подекуди, особливо у працях російського дослідника О. Міллера, вона була доведена до абсурду), німецький вчений Т. Бенфей розкритикував цю теорію й запропонував свою значно простішу й безпечнішу щодо надійності отриманих даних. На основі вивчення творчості жителів Сходу, Т. Бенфей спостеріг, що сюжети, подібні до арійських, трапляються у різних народів незалежно від їх спорідненості. До того ж поширений серед арійців сюжет часто виявляється не менш популярним серед народів неарійських, що підриває універсальність теорії Я. Грімма.

На думку вченого причину одноманітності сюжетів слід вбачати не в генетичній спорідненості народів, а в культурно-історичній взаємодії. Епіцентром поширення вважалась Індія. Індоцентризм Т. Бенфея був спричинений його перекладом двотомної збірки індійського епосу «Панчатантри» (1859), у передмові до якого він і виклав свою теорію. За теорією Бенфея в Україну відомі сюжети потрапили з Азії через Візантію та Балканський півострів лише в VII ст.

Противага міграційній школі визріла майже одночасно з її появою. При ознайомленні європейських учених з фольклором народів Африки й Австралії, виявилось, що сюжети, схожі до європейських, існують і там, де запозичення неможливе. Так виникла теорія самозародження сюжетів, яку наш співвітчизник Ф. Колесса влучно назвав теорією полігенізму. Основоположники цієї теорії англійські вчені Е. Тайлор та А. Ланг, які оприлюднили її в 60-х роках

XIX ст. почивали на лаврах не довго. Подібність явищ в міфології та фольклору не можна було пояснити інакше, як спільністю для всього людства психологічних законів та закономірностей духовного розвитку. Відтак в антропологічній чи за іншими визначеннями етнографічній школі теорія еволюціонізму, яка була наріжним каменем цього вчення, скоро відійшла на задній план, поступившись місцем психології. Такі зміни не були випадковими. В ході аналізу корелятивних взаємозв'язків між стадіями людського розвитку та культурними явищами людських цивілізацій виявилось порушення таких відповідностей. Це мало означати або зовнішні впливи, а відтак і повернення до теорії запозичень, або ж особливості діяльності людської психіки, здатної випереджати суспільний розвиток. Другий напрям виявився прийнятнішим. Так з подачі В.Вундта антропологічна школа отримала психологічний напрям, який відміняв усі попередні теорії у фольклористиці. Універсальність цього методу полягала в тому, що все можна було пояснити особливостями уяви конкретного індивіда, які мало пов'язані з реальністю. За такого підходу немає значення чи він живе в умовах палеоліту й полює на мамонтів чи створює свою віртуальну картину світу в електронній системі постмодернового суспільства. Однак, де починається психологія, там приходить кінець усім іншим наукам. Людині не дано пізнати саму себе на рівні психічних процесів. Як тільки психологія увійшла в фольклористику, краху зазнала й ця наука.

Можна повірити в те, що сюжет про мандри героя міг виникнути в кожного народу самостійно. Але як могли незалежно виникати обряди однакового змісту, чому вони розкидані нерівномірно, зрештою – чому часом окремі фольклорні сюжети нагадують космічних пришельців і відображають не ті кліматичні умови, в яких проживає населення, яке їх зберігає на теперішній час?

Чи здатна «тотожності людської природи» відповідно до антропологічної суті людини забезпечити самозародження ідентичних ідей, мотивів, сюжетів на основі однакової чи подібності умов життя та побуту різних племен на певних етапах їх розвитку?

Зрештою, метод і не обмежувався тільки цим. Прихильники цієї теорії відстоювали думку, що повторюваність у різних народів сюжетів, мотивів, образів та символів пояснюється не тільки універсальністю психічних процесів, тотожністю релігійних уявлень, що зникли з життя, але збереглися у фольклорі, а й історичними впливами, які найбільше залежали від побутових обставин.

На українському ґрунті ці ідеї підтримували професор Київського університету О. Котляревський, який задля цього лише частково відійшов від засад міфологічно-порівняльної школи. Він не відкидав арійської теорії, але вбачав можливість спільної спадщини лише на ранніх спільних стадіях розвитку в доісторичну добу, надалі в ході власного історичного розвитку кожен народ набував і власних національних рис у народній творчості, які диктувалися властивостями національного духу. Вже тоді дослідник звертав увагу на непересічне значення для вивчення народної культури даних археології та палеографії. До найзначиміших «пережитків первісної

культури» відносив повір'я, забобони, демонологію, обряди. Основним методом фольклористичних досліджень, як і інші представники теорії самозародження для вченого був історико-порівняльний метод з заглибленням в археологічні та палеографічні артефакти.

Часто прихильникам антропологічної школи закидають у схильності до архаїзації народної творчості, але ніхто зі скептиків ще сам не пояснив причин паралельного існування сюжетів, мотивів, обрядів, вірувань у народів, між якими в історично осяжній ретроспективі культурних взаємовпливів не просто не існувало, а й існувати не могло.

Застосування українськими фольклористами історико-порівняльного методу призвело до утвердження теоретичних засад історичної школи. Остаточне оформлення ці ідеї отримали у вченні М.Дашкевича.

М.Драгоманов, починаючи свій шлях в науці як типовий представник міграційної теорії та гостро критикуючи міфологів, згодом перейшовши на позиції культурно-історичної, все ж не залишається байдужим до оформленої в рамках міфологічної теорії арійської теорії, приділяючи основну увагу вивченню релігії й міфології арійських народів. Зрештою вчений сприйняв і міфологічний аналіз, але з врахуванням подальших нашарувань та запозичень, в яких не остання роль відводилась літературним. Поділяв ідею подібного еkleктизму фольклорних творів і М.Грушевський. Не міг однозначно визначитися в походженні фольклорних творів і В.Гнатюк, вважаючи, що жодна з теорій не може бути універсальною, «але деякі твори можна пояснити то одною, то другою, то третьою теорією».

Не відмовлялися від порівняльного методу й представники географічно-історичної (фінської) школи, яка сформувалась на початку 20-х років ХХ ст. Основу національної характеристики фольклору вони вбачали в географічній зумовленості. І в цьому також є раціональне зерно для вивчення історично-географічної динаміки фольклорних явищ. На жаль, представники цієї школи зосередили свою увагу на найпіддатливішому для запозичень різними народами фольклорному явищі – казці, тому вироблений ними показник казкових сюжетів має радше прикладне, ніж теоретичне значення.

Важко оцінити на сьогодні значення для фольклористики в цілому, а особливо – для обраного нами напряму зокрема структуралістичної школи. Вона виникла у Франції синхронно з фінською. Різновекторність наукових зацікавлень її творців (етнолога Леві-Строса, історика культури М. Фуко, психоаналітика Ж. Лакана, літературознавця Р. Борта) сприяли тому, що вона поширилась на різні сфери гуманітарних досліджень. Культура поставала в студіях структуралістів як сукупність знакових систем. Такими вважалися мова, релігія, міфологія, звичаї, обрядовість. Всі ці системи існують у нашій підсвідомості і здатні на синтез нових структурних систем. Що стосується безпосередньо фольклору, то він розглядався структуралістами як сукупність елементів міфу, здатних на творення нових сполук. Щоправда, жодного прояву синтезу нових міфів на основі традиційних мотивів у фольклорній творчості так продемонстровано й не було. Відтак більшою мірою цей метод застосовується щодо аналізу

літературних творів, де традиція не має такого значення, як у фольклорі. Жодних вагомих результатів метод К.Леві-Стросса для фольклористики не приніс. Більше того він відволік багатьох її adeptів від магістрального завдання фольклористики – пошуку першоджерела, адже за цією теорією процес творення відбувається повсякчас і лише передивається з одних форм в інші.

Ритуально-міфологічна школа, яка плідно проіснувала від початку до середини ХХ ст. зачепила ту частину фольклорної традиції яка мала зв'язок з ритуалом та міфом як його переказом. В її основу ввійшло все те позитивне, що свого часу нагромадила міфологічна школа. Найбільший її здобуток полягав у виявленні в фольклорних сюжетах відображення архаїчних ритуалів, які в пережиткових формах збереглися лише в окремих традиційних культурах, не зачеплених досягненнями сучасної цивілізації (культурно відсталих народів).

В українській фольклористиці більш як півстоліття не існувало усталеного поняття про науковий метод. Прикриваючись гаслом історично-порівняльного методу, нехтувалась як історія, так і справжнє порівняння. Найчастіше все зводилось до того, щоб відшукати подібності в фольклорі т. зв. «східнослов'янських народів», ігноруючи решту. І це незважаючи на те, що в деяких ділянках напрошувались порівняння зі словацьким чи румунським фольклором, де можна було виявити незмірно більше спільного, ніж з російським чи білоруським. Однак найбільшою хибію цих досліджень була надмірна філологізація фольклору, відрив вербального його складника від акціонального. Фольклор став синонімом поняття «усна народна творчість», незважаючи на те, що паралельно вживались і терміни «музичний фольклор», «ігровий фольклор». Відтак філологічна наука сприймала словесне мистецтво, ігноруючи його синкретичні первні, як усну літературу..

Літературоцентризм, закладений в основу української радянської фольклористики, сприяв тому, щоб вона апробувала на собі всі літературознавчі методи, чим займалася і впродовж 20-ти останніх років. Вичерпавши весь потенційний арсенал таких досліджень і пройшовши нашвидку шлях, який подолала світова наука, не проминувши й методів, які на заході показали свою не перспективність ще наприкінці 60-х років ХХ ст., українська фольклористика знову на роздоріжжі, знову в пошуках нового інструментарію.

В.Диханов для вивчення календарної обрядовості пропонує метод компонентного аналізу, який дозволяє досліджувати сучасний стан національної обрядової парадигми, але не розкриває ні первинного стану явища, ні специфіки становлення національного варіанту.

О.Івановська вбачає актуальність використання у фольклористиці інтегрального інструментарію з залученням функціонально-контекстного та структурно-семіотичного методів.

Щодо останнього, то маємо великий сумнів, як і більшість європейських фахівців нашої галузі. Метод, спрямовує на виявлення в підсвідомості структурних одиниць на рівні образу, символу, слова. Фольклор, як і будь-яке інше явище культури, у них подається як сукупність знакових систем, таких як

мова, міфологія, звичаєвість, релігія. Головна ж ідея Леві-Стросса щодо систем національних міфологій, в яких він вбачав взаємозалежні структури підсвідомості, здатні до творення нових систем, містила одну засадничу помилку. Вона полягала в тому, що не враховувала, що колись ці системи могли мати спільного предка. Тим-то й відтворювали в різних варіантах його початкові геноми. Що ж до решти явищ колективної творчості, в їх числі й оповідних, які розглядалися як структури елементів міфу, здатні творити нові його версії, ця гіпотеза виявилась справедливою наполовину, тобто тільки там, де дійсно мали місце елементи цього міфу. Крім того, більшість архаїчних міфів становить все-таки спільну спадщину як моногенічне явище.

Тож жоден із відомих методів ще не заводив фольклористику в такий глухий кут, як метод структуралістичний. Розщепивши на елементи все, що було можна, нам так і не вдалося знайти зримих слідів синтезу першоелементів і трансформації до прикладу сюжету балади хоча б в історичний переказ чи створення самої балади на оянові мотиву співанки-зроніки. Штука заради штуки, – сказав би Франко, – та й тільки. Зате скільки людей позабавлялося!

Дезінтеграція наук, яка дуже активно впроваджувалася упродовж останнього століття призвела до того, що отримані самостійно різногалузеві знання, особливо в гуманітарній сфері, виявили тенденцію їх інтеграції, без якої розв'язання складних наукових проблем було досить проблематичним. В результаті виникли нові синтетичні дисципліни етнолінгвістика, етноісторія та ін.

Інтердисциплінарний метод, який служить головним інструментарієм таких досліджень, дає змогу стереоскопічного бачення багатьох культурологічних явищ, які важко зауважити в площинному вимірі. Першими відчували користь від такого поєднання даних різних наук археологи та ті лінгвісти, які займаються питаннями топоніміки. Поєднання топонімічних та археологічних даних дало змогу помітити наявність кореляційних процесів між гідронімікою та археологічними культурами епохи неоліту. В Україні вперше про це заявив на початку 80 рр. Дмитро Телегін. Потім ця думка знайшла продовження в працях Олексія Стрижака, Григорія Півторака, Юрія Павленка та ін.

Цікаві нароби, без яких важко обійтися в сучасній етнокультурології, продукує на теренах Польщі лабораторія під орудою проф. Єжи Бартмінського.

„Етнолінгвістичний атлас”, над яким вона працює і який окремими частинами друкувався і в Україні, вже виконує свою роль. Він важливий не лише для утвердження нових методів дослідження народної культури, а й дає чудовий фактичний матеріал для планування майбутніх культурологічних досліджень.

За прикладом польських колег та словацьких вчених, які видали загальний атлас народної культури,

В Білорусі активно впроваджує метод інтердисциплінарного дослідження археолог Володимир Ісаєнко.

В Україні на основі етнографічного методу упродовж 90-х рр. ХХ ст. активно впроваджувалась етнофольклористика. Нова галузь передбачала не лише тлумачення сюжетів та обрядів в рамках ритуалі стичної школи, а й активно впроваджувала їх картографування. Головним осередком впровадження цього напрямку став Луцьк. Полісько-Волинський народознавчий центр (з 2005 р. перейменований в Інститут культурної антропології) працює над «Ілюстрованим атласом народної культури Західного Полісся». На відміну від усіх попередніх подібних видань, у нашому основний акцент буде зроблено на усний фольклор, хоч питання локалізації фольклорних явищ і їх закріплення в етноісторичних межах поки що залишається відкритим.

Нова методика унеможливіє спроби зміни національності деяких явищ, що часто практикується білоруськими фольклористами. Картографічне окреслення ареалу побутування дає можливість чітко уявити де знаходиться епіцентр поширення того чи іншого явища чи навіть пісенного тексту, а де неможлива навіть периферія. Зрозуміло, що про зміну мови твору навіть на периферії його поширення йтися не може. Це вже спроба літературного перекладу, яка неможлива під час безпосереднього засвоєння реципієнтом.

Кожен із наведених напрямів та методів передбачає порівняльний підхід. Однак застосування структурно-семіотичного підходу так і не дало того результату, який закладався. Розщепивши фольклор на атоми, можна синтезувати щось нове, але не можна вивчити жодного з явищ в його «біографічному» ракурсі. Звідки взяли одні й ті ж чи занадто вже подібні для виникнення в процесі самозародження мотиви, вірування, сюжети в різних куточках світу на основі спостереження окремих геномів встановити ще нікому так і не вдалося.

Історично-порівняльний метод вбачав основою міграції сюжетів історичні події, серед яких особливого значення надавалося військовим походам та торговельним зв'язкам. Цей метод прийнятий для сюжетів, тобто головно для неказкової народної прози, де дійсно побутує чимало чужого або ж лише адаптованого до місцевих умов матеріалу. Спільність вірувань, обрядів, міфології пояснити фактами впливу на свідомість населення історичних подій буде несерйозно і ненауково. Тут, вочевидь, слід поринати в глибші пласти генетично спільної спадщини.

Першочергово це такі сфери як магія, міфологія, вірування, обряди. Сюди належить і вагома частина сюжетів. По своїй суті це рефлексії давніх міфів.

Загальна хіба всіх, хто вдавався до порівняльного вивчення фольклору — це применшення віку його архаїчних явищ.

Микола Сумцов у своїй праці «К вопросу о влиянии греческого и римского свадебного ритуала на малороссийскую свадьбу» (К., 1886) писав, що, незважаючи на всю оригінальність весільних звичаїв, у чеському весіллі наявні німецькі елементи, в болгарському і сербському — турецькі, в російському — татарські, в українському — грецькі й римські. Проте пояснити ці впливи можна по-різному: «Під час великого переселення народів слов'яни поширилися у віддалених кутках еллінського світу на європейському материку, в Македонії, Епірі, Елладі... Візантійські письменники VIII, IX і X ст.

скаржаться на слов'янізацію Греції. Так в одній географічній хрестоматії цього часу сказано, що «весь Епір і майже вся Еллада, Пелопонес і Македонія населені нині скіфськими слов'янами». Однак фольклорист не прихильник механістичних запозичень та спонтанної асиміляції. Микола Сумцов висловлює думку, що з чужого могло братися лише те, що нагадувало своє, рідне. Спільність же українського весілля з весіллям класичних народів полягає насамперед у вживанні свічки або факела, води, вивернутого кожуха, в обрядовому вживанні короваю, хлібного зерна, обрядової присутності на весіллі дітей. Помітна схожість ритуалів та атрибутів весілля може бути пояснена спільністю «походження класичних і слов'янських народів із одного спільного арійського кореня, і, як наслідок племенної спорідненості».

Сьогодні чітко виявляється, що критика неспроможності багатьох ідей фольклористики полягала в тому, що вони випереджали можливості наяного в той час інструментарію. Повною мірою це стосується й т.зв. «арійської» теорії. Однозначно, існують явища фольклору, які з культурою аріїв – традиційних скотарів і хліборобів не мають жодних стосунків. Як до прикладу, шаманізм. Однак скільки водночас у світі існує й такого, чого без їхньої участі просто не відбулося б.

У сумарному вираженні нащадки аріїв найчисленніша популяція на території Євразії. Просуваючись від Причорномор'я до Прикаспію, арійці залишили свій генетичний слід в північному Казахстані південному Уралі, в Середній Азії. Як наслідок цієї інвазії в цілої низки середньоазійських народів арійська складова якщо не домінує, то принаймні складає доволі вагому частку населення. Серед таджиків вона становить 64%, киргизів – 63%, узбеків – 32%, уйгурів – 22%, алтайських народів – 50%. Невелика народність ішкашим в памірських горах – на дві третини арійська за походженням. Однак що далі на схід, то ця щільність носіїв арійського гаплотипу R1a1зменшується. Серед мешканців Індії вона становить вже лише 16%. І хоч домінує становище каст, представлених аріями свідчить про можливість домінування культури цього прийшлого колись населення на правах домінуючої еліти, про індійське походження казкових сюжетів, яке вбачав Т.Бенфей, вже можна забути. Свого часу дослідники вказували на неіндійський склад тваринного й рослинного світу відображеного в цих казках, навіть якщо вони увійшли до золотого фонду казкового фонду індусів – «Панчатантри».

За даними біогенетики, предкова гаплогрупа індусів – така сама, як у східних слов'ян. Вік предка цієї гаплогрупи в Індії – 3650 років, тобто з'явився він на цих територіях і почав новий етап асимілятивних та генетичних процесів, пов'язаних зі зміною вого природного середовища, в першій половині II тис. до н.е. – тобто з епохи бронзи. Ще й до широкого розголосу генетичної теорії одна з теорій припускала розселення аріїв з приазовських степів у двох протилежних напрямках – на північний захід та південний схід, датуючи цю подію на основі археологічних даних тими ж хронологічними рамками. Але протизагугу їй складала інша лінгвістична т.зв. «індоіранська», яка вбачала напрям арійської міграції з Індії та Ірану.

Сьогодні, як би не опиралися її представники, які недоліки номенклатурного ряду не знаходили б в біогенетичній доктрині А.Кльосова, генетика – наука точна. Що ж до лінгвістичної компаративістики, яка визначала глотохронологічну концепцію, то вона істотно не постраждала. Збіги в різних мовах «індоевропейської» сім'ї залишилися ті самі. Єдине, що географію цих явищ слід розвернути в другий бік.

Згідно величезного масиву даних, накопичених лінгвістикою, порівняльного аналізу мов – це такі собі «індоевропейці», «арії», прибульці з півночі (в Індію та Іран), що знають сніг, холод, їм знайомі береза, ясен, бук, їм знайомі вовки, ведмеді, знайомий кінь.

За дослідженням А. Кльосова, арійський генетичний маркер уперше з'явився 12200 років тому на теренах сучасної Сербії, Косово, Боснії та Македонії (це – ареал найдавніших гаплотипів роду R1a1). 6000 років тому ця популяція вийшла на територію сучасної України, а саме у Північні Карпати в Буковину. Це відбулося на межі переходу неоліту в енеоліт. У цей час саме й зародилась на цих обширах Трипільська культура, яка стрімко збільшувала ареал свого поширення. Причиною прогресу стали цивілізаційні здобутки цих племен. Вони оселилися на теренах, де вже їхні неолітичні попередники – представники буго-дністровської культури мали практику земле обробітку та вирощування злаків. Трипільці винайшли колесо, рало, віз («мажу»), приручили як тяглову силу волів, створили нову систему аграрного виробництва жита та пшениці, перейшли на якіснішу систему харчування на основі інтенсивного землеробства, чим забезпечили надлишок збіжжя і створили передумови для великого розпліднення та поширення білої раси на просторах Європи та Азії. Чи варто після цього говорити, що казкові сюжети, в яких герой вирушає в мандри в пошуках сімейної пари мисливцем, а осівши серед багатших сусідів, вивчає основи агротехніки на недозволених землях (через що в ці навики входить і вміння копати рів та будувати сховище для збіжжя) має пряме відношення до української передісторії 6 – 5 тисячолітньої давнини? Чи варто шукати деінде причини наявності як у казкових сюжетах, так і в сценарному плані українського весільного обряду нерозуміння екзогамним подружжям мови одне одного? Що ж до тих побутових умов, які відображені в цих сюжетах, вони також відповідають нормам побутового права, які за археологічними реконструкціями мали місце саме в умовах переходу від неоліту до енеоліту.

Присутність цих сюжетів у фольклорі інших народів – наслідок поширення арійського населення з території України. Щоб переконатися в цьому, достатньо звернутися до казкової прози тих народів, де часточка арійського населення дуже мала. Найпоказовіша в цьому плані Ірландія (лише 2 – 4%). Домінує ж тут західноєвропейський генетичний тип (близько 75%), вік якого на цих землях налічує 5200 р., тобто теж сягає енеоліту. Тут звичні для нас мотиви мандрівки героя, озброєного примітивним луком, взагалі невідомі, як і маса архайчних ініціацій них випробувань, які трапляються на його шляху.

Минуло 350 поколінь, поки від часу своєї появи на Балканах арійці вийшли на східно-європейську рівнину. 4500 років тому тут з'явився предок сучасних українців і, як вважає А.Кльосов, – південно-західних росіян.

Насправді ж ідеться про населення Кубані, Білгородської, Брянської та Воронізької областей, тобто тих же сучасних українців.

Це був енеоліт – доба поширення в Європі культур бойових сокир і шнурової кераміки.

4000 років назад арії вийшли на південний Урал, ще через чотириста вирушили до Індії. Зараз там налічується близько 100 мільйонів їхніх нащадків, хоч загальна частка цього населення на сьогодні там доволі невисока, не перевищує й п'ятої частини загальної маси населення. Як зафіксовано в древніх індійських ведах та іранських переказах, з давніх здавен прибульці до Індії називали себе аріями. Про існування такої самоназви згадує Геродот. Він розміщує їх в Середній Азії [1]. Аріями, за його свідченням називали себе колись і мідійці, але в часи Геродота асимілювавшись (вочевидь – з ахаменідами, з роду яких мали провідника Тіграна – В.Д.) змінили й самоназву [2]. Так Геродот окреслює пам'ять, яка збереглася про переселення аріїв на азійські простори через тисячоліття з часу цієї події. Сучасна біогенетика цілком підтверджує цей факт, хоч її автори, вочевидь, і не знають, що він існує і в Геродота.

Жодних асиміляцій основного маркера цієї генетичної групи не відбулося і сьогодні вона найповніше відповідає слов'янській.

Ще одна хвиля аріїв, з тими ж генетичними показниками вирушила з Середньої Азії до Східного Ірану. Це відбулося у III тис. до н. е. Так було закладено початок іранськими аріям, вірування яких в порівнянні зі слов'янськими збиралася досліджувати Лідія Дунаєвська.

З території України, через весь Великий степ і Урал, арійці дійшли до Індії, через усю Європу до її найзахідніших куточків – Шотландії. Зараз ці шляхи арійців на основі біогенетичних даних прораховано майже по століттях.

Разом із пришельцями з України вступали в силу нові способи обробки землі та харчування, відтак відбувалися й деякі генетичні зміни.

Тепер у Європі першість за кількістю представників арійської генетики становлять поляки. Майже на рівні йдуть українці. Трохи відстають литовці, словаки, чехи, німці. Складні підрахунки щодо росіян. Тут на основі маніпуляцій науковими даними намітилась спроба геополітичної гри. Поряд із спробою створення євразійського союзу лунають заклики слов'яно-арійського домінування від Атлантичного до Тихого океану. Зрозуміло, яка країна планує очолити це «братерське єднання». Тим-то популяризатор запропонованої методики А.Кльосов чомусь-то більше акцентує на арійськості трьох народів: росіян, українців і білорусів. І знов чомусь-то для ідентифікації перших враховує лише центальну, південну та західну частину Росії, в той час як для інших країн бере усю їхню національну територію. Тим часом, якщо серед етнічних білорусів арійського гаплотипу близько 35–40% за рахунок значної частки балтського, то у Чехії та Словаччині нащадків арійців роду R1a1 теж біля 40%. У литовців – до 38%, в латишів та естонців теж десь на рівні з білорусами – від 40 до 35–38. До 39% сягає їхня частка серед молдован, по 37% серед словенців та хорватів. В європейській частині Росії їх близько 45%, тоді як у Польщі всі 60, а в Україні – в межах 55%.

Приблизно однакова кількість репрезентантів білої раси викликана майже одночасною колонізацією аріями цих земель. Польща – 4600 років тому. Україна та південно-західні райони сучасної Росії – 4500 років тому. У Чехії та Словаччині загальний праслов'янський предок оселився 4200 років тому. Різниця в часі розселення в територіальних межах цих країн, як бачимо, буквально в декількох поколіннях.

Виняток і цього правила – територія сучасної Угорщини. В її національних межах загальний предок аріїв жив 5000 років тому. Але зараз частка його нащадків становить лише близько чверті мадярського населення, Загалом же внаслідок особливостей географічного розташування тут простежується більша строкатість за рахунок західноєвропейської (20%), балтійської і балканської груп (сумарно 26%). Малопомітна присутність арійського компонента в Угорщині зумовлена тим, що цей народ проживає тепер не на своїй споконвічній території. Фінське плем'я мадярів ще в IX ст. жило по сусідству з хозарами за Доном. Кілька сторіч перебували вони й в Україні Під натиском печенігів угри подалися на захід і оселилися над долишнім Дунаєм. Лише в X ст. вони осіли в Паннонії, витиснувши звідти слов'ян. Їхня мова споріднена з естонською, а на теперішній території проживання вони становлять ізольований іноетнічний компонент. За фольклором угрів легко встановити доарійські компоненти української обрядовості. У їхньому фольклорі присутні сліди тотемізму, магії, шаманізму, простежується праєвропейський образ світового дерева («дерево, що дістає до неба»). В усному фольклорі присутні балади (наприклад, про разбійників-бетьярів), казки (чарівні, жартівливі і ін.), історичні перекази (похідний від азійського героїчного епосу), і безумовно – прислів'я.

З кінця енеоліту, виходячи з генетичної теорії, арії розселялися компактними колоніями в різних частинах материка поступово. Десь вони з'явилися 5, 5 тис. тому, а десь лише 4 тис років. Колоніальне поширення сприяло консервації власного культурного комплексу від асимілятивних процесів. Хлібороби, вихідці з Передньої Азії й Балкан толерували їхнє сусідство. Мисливці полювали на їхню худобу, а мисливці-самоїди і на них самих. У зв'язку з цим в зоні домінування праєвропейських гаплотипів арійський становить дуже мізерну частку. І це не зважаючи навіть на те, що арійська популяція була доволі багато чисельна, внаслідок чого власне й почалася її інвазія на сусідні території. Арійці, які мігрували 5 тис. років тому несли інший культурний комплекс, ніж ті що оселилися в інших місцевостях 4 тис. років тому. Звідти й різниця в варіантах обрядових та звичаєвих комплексів.

Серед українців дуже мала частка має західноєвропейський генетичний маркер. Незважаючи на те, що за однією з основних версій носіями західноєвропейського маркера були кельти, прабатьківщина яких, як вважає багато хто з дослідників, – українське Дике Поле 35 – 30-тисячорічної давності, пракельтські корені пристуні лише в 11% українців. Це дуже мало, щоб вважати саме цю територію вважати колискою західноєвропейської цивілізації.

За іншою версією, походження західноєвропейської гаплогрупи пов'язують із часом останнього зледеніння як мінімум 18 500 років тому, коли нечисленне людське населення було сконцентроване на півдні Європи. Сьогодні ж максимальна частота цього населення спостерігається в Уельсі (89 %), Країні басків (88 %) та Ірландії (81 %). Відтак західноєвропейське населення, вочевидь, походить від тих людей, які знайшли кліматичну схованку на Іберійському півострові. Під час потепління, яке настанало близько 12 000 років назад, нащадки цього населення й колонізували Західну Європу. У всякому разі на сьогодні найбільше представників екзотичних маркерів західноєвропейського типу також виявляється серед басків, незалежно, чи проживають вони в Франції чи в Іспанії.

Зразок домінування західноєвропейського генетичного складника – Англія. В Англії і взагалі на британських островах західноєвропейсько-кельтська група становить 71%. Решта – балтійська 16%, а нащадків праслов'ян відносно мало – від 2% до 9% по всіх островах, в Ірландії ще менше – тільки 2-4% населення, зате 75% західноєвропейських генів. Однак на Шотландських островах представництво аріїв відчутніше ніж в середньому по Німеччині. А це серйозні підстави для зіставного вивчення шотландського фольклору з українським чи й ширше – зі слов'янським. Про можливість литовсько-шотландських відповідників вже й не згадуємо. Вона очевидна.

Частка фольклорної спадщини, яка б поєднувала українців з Західною Європою, мусить бути доволі мала. Та з огляду на те, що предки кельтів подалися з Північного Причорномор'я на захід лише 4200 років тому, а отже, в епоху міді – бронзи, а потім удруге в залізному віці колонізували значну частину Європи в т.ч. й південно-західні терени сучасної України, кельтські мотиви тут усе-таки можуть мати місце. Однак лише ті, які датуються цією епохою.

Носії курганних культур на території України, яких вважали аріями-колонізаторами Європи і Азії, виявились представниками «неарійської» гаплогрупи R1b[1], тобто предками західноєвропейців. За гіпотезою М.Гімбутас саме представники цієї археологічної культури становили ядро індоєвропейської цивілізації. Насправді це предки кельтів, які теж вийшли в світ з українського Приазов'я, але дещо пізніше. Отже, виходить, що пракельти – це ті ж арії, перемішані з місцевими степовими племенами монголоїдів. Тому крім питомо арійських рис у культурі їм притаманні степові малоазійські в тому числі й рільницького характеру.

Наші сусіди поляки крім нащадків праслов'ян (в середньому 57%, і в деяких районах до 64%) мають в основному західноєвропейську R1b (12%) і балтійську I1 (17%) гаплогрупи. Відтак фольклор поляків має найбільше шансів на спільні вірування, обряди, міфи з українським.

Подібні пропорції з незначним відставанням праєвропейськості у чехів та словаків (R1a1 близько 40%, західноєвропейська R1b (22-28%), балтійська I1 і балканська I2 (у сукупності 18%) гаплогрупи. Відмінність полягає в присутності балканського маркера. Як показують наші теренові дослідження він, як і західноєвропейський в цілому, забезпечує превалювання у

фольклорі над іншими видами мистецтва хореографії. В календарно-обрядовому фольклорі тут найкраще збережені весняні аграрні мотиви та ті, які мають стосунок до культу предків.

Щодо Ісландії, Нідерландів, Данії, Швейцарії, Бельгії, Литви, Франції, Італії, Румунії, Албанії, Чорногорії, Словенії, Хорватії, Іспанії, Греції, Болгарії, Молдови, то тут загальний предок аріїв жив, як і на більшій частині території України, 4500 років тому. Частка нащадків аріїв в цих країнах варіюється, від 4% в Голландії та Італії (до 19% у Венеції і Калабрії), 10% в Албанії, 8-11% у Греції (до 25% у Салоніках), 12-15% в Болгарії і Герцоговині, 14-17% у Данії та Сербії, 15-25% у Боснії, Македонії та Швейцарії, 20% у Румунії та Угорщині, 23% в Ісландії. Всюди, де вона сягає чверті усього населення, існують великі шанси збереження арійських культурних компонентів, хай навіть у межах окремих територій, що часто трапляється і в Україні (балтські мотиви на Поліссі, балканські на Закарпатті й частково на Буковині).

До числа можливих претендентів на спільну арійську спадщину на основі цього критерію потрапляють Німеччина (арійський показник становить в середньому 18%, хоча в деяких районах досягає третини), решта населення Німеччини має балтійську гаплогрупу I1 (24%) і західноєвропейську – кельтську R1b (39%), Норвегія (частка нащадків аріїв від 18 до 25%), а в основному – балтійська I1 (41%) і західноєвропейська-кельтська R1b (28%) гаплогрупи. Під питанням Швеція (17% нащадків праслов'ян), а в основному – балтійська I1 (48%) і західноєвропейська-кельтська R1b (22%) гаплогрупи.

Цікава виходить арифметика: німці – арії рівно настільки, скільки у них спільного зі слов'янами. Звідси й похибка Я.Грімма і підстави для критики його генетичної теорії. Фольклорну традицію не того народу було взято за основу для порівняльних студій. Усе таки в Німеччині мусив переважати західноєвропейський фольклор. Важко сказати, чому так, але в своїй основній масі він новіший і не має тої кількості архаїчних рис, що слов'янський. Архаїку західноєвропейському фольклору забезпечують праєвропейські балтські мотиви (як, до прикладу, російська казка «Маша и медведь», яка подає правила поведінки в поводженні з хижою твариною). Тому на цій території мусила б домінувати фольклорна система в переважній більшості відмінна від слов'янської. Одна з її рис відобразилась в характеристиці слов'ян як нераціональних романтиків, які тільки й знають, що співати. Домінування в фольклорі пісенності – це основна ознака арійського походження фольклору. Романтичним настроєм аріїв сприяли ті кліматично-ландшафтні умови, в яких вони сформувалися. У західноєвропейців все набагато раціональніше. У них переважає хореографія. А танцюють вони не тому, що їм весело, про це можна судити навіть з характеру їхніх танців. Вони, на відміну від балканських колових, завжди парні. Тобто навіть танцюють західноєвропейці з практичною метою – щоб вибрати достойну подружню пару.

Найбільша частка праєвропейських (балтських) генів у шведів – 48%. Ще 22 % належить до західноєвропейського предка часів енеоліту. Та все ж 17% шведів мали арійського предка. Це не така відчутна кількість, щоб вважати Швецію таким собі ерзац-зразком балтської культури.

В окремих популярних публікаціях А. Кльосов не без пафосного російського патріотизму нагадує, що найбільша частка аріїв (до 70%) все ж знаходиться в окремих південних та південно-західних селах та стародавніх містах Росії. Хто проживає там не за паспортом, а за етнічними ознаками, повторюватись не будемо. Та все ж саме за рахунок цього населення в цих до того ж густонаселених місцевостях, загальний відсоток арійськості серед росіян європейської частини держави загальна частка арійців дотягує до 45%. Адже, як показали досліді, навіть на сході України, звідки мусила відбуватися міграція аріїв у північно-східному напрямі, цей показник дещо нижчий – лише 44%. Їх пов'язують з розселенням представників ямної (курганної) культури. 21,3% ідентифікують з поєднанням різночасових генетичних ліній. 9,6% становлять представники автохтонного населення праєвропейців. 15,9 % становлять нащадки різних типів близькосхідних рільників неоліту. Ще 9,6% належить представникам асимільованих тут угро-фінських племен.

За даними А.Кльосова у нас на Чернігівщині, Харківщині та Сумщині й угро-фінів виходить більше, ніж у європейській частині Росії (там вони начебто заледве дотягують до 8%. За даними європейських дослідників пропорції інші: аріїв – 13%, рівно стільки ж і праєвропейців, західноєвропейців – 15% , балтів – 12%, середземноморців – 5%, фіноугрів – 10%. Це в загальному по країні. Решту майже половину населення складають представники неєвропейських гаплогруп. Як з таким генетичним складом можна претендувати ще й на домінування під прапором арійського походження від Атлантики до Тихого океану, відомо тільки російським шовіністично налаштованим стратегам. Ні перетягування українського казкового та календарно-обрядового фольклору під назву російського, ні стратегія побудови «руського міра» на основі релігійного тиску, ні законодавче закріплення захисту прав «русскоговорящего населенія» на території інших держав таким глобальним розбудовам не допоможе. А місце науки хай і найпередовішої не в тому, щоб обслуговувати інтереси політиків.

Наступне не менш радикальне питання, наскільки вплинули історичні долі різних арійських народів на їхню культуру. Сьогодні вони розмовляють різними мовами. А чи відбулося у зв'язку з цим перекодування їхньої традиційної культури? Прабатьківщину власне слов'ян, а якщо точніше – то прабатьківщину їхньої теперішньої мови шукають то там, де ранні праслов'яни (не пізніше середини I тисячоліття до н. е.) виділялися з-поміж сусідніх з ними предків інших індоєвропейських народів — прабалтів, прагерманців та інших, а це могло мати місце в південно-східній частині Центральної Європи чи , можливо, в середньому Подунав'ї або в північному Прикарпатті, то біля верхів'їв Прип'яті, звідки могло початися поширення носіїв праслов'янської мови на схід до Дніпра, а звідти правим незаболоченим берегом на захід до Вісли та Одера. Тільки в VI ст. звідси почалося масове розселення носіїв слов'янської мови через Наддністрянщину і Карпати на Балкани. В XI ст. лів'янська мова вже була поширена на значній території в Східній і Центральній Європі від

Адріатичного й Егейського морів до Балтійського моря і Ладозького озера та від правобережжя Ельби (Лаби) до лівобережжя Дніпра.

Жодна зв'язаних територій не виходить за межі поширення арійського генетичного компонента, а відтак і культурних рис маркованого ним населення. Отже формування мов істотного впливу на культурні процеси мати не могло.

Тож як би не відстоювали лінгвісти пріоритет мови в соціокультурному процесі, зрозуміло, що багато культурних явищ, відомих носіям різних мов, виникло набагато раніше, ніж самі мови.

Арійський маркер мають араби Катару, Кувейту, Об'єднаних Арабських Еміратів. Як показують розрахунки, часи арійських походів в Аравію - 4 тисячі років назад. Ось чому обряди, аналогічні нашим екпальським, існують і в Африці. Уперше на території Європи вони за матеріально підтвердженими даними вснують із часів енеоліту, на африканський континент у межах його північної частини потрапляють в наступну епоху бронзи.

Часто їх і пояснюють переселенням туди українців, як і чуби, аналогічні тим, що їх мали українські козаки, а в XIV ст. і монголи, від яких і пішла назва цього чуба «хохоль». Подібні відповідники українського спостерігаємо в Новій Зеландії (королевецькі рушники), в Японії (галицькі народні убори). Перекази тамтешнього населення справедливо наполягають на переселенні предків із наших земель. На жаль, набувши ознак міфологічного часу, вони змовчують про історичні межі цих переселень, тобто коли це сталося.

Однак не існує жодного переказу, за яким би місцеве населення навчилося чогось від пришельців. Таке не вважається можливим. Навіть у XVIII – XIX ст. кравецтво чомусь-то вважалося суто жидівською справою, ковальство – циганською, торгівля – залежно від групи товарів вірменською або жидівською. Духовної культури дотримання такої спеціалізації стосувалась не меншою мірою.

Зміна мов не супроводжується обов'язково зміною населення. В XVIII ст. в Києві розмовляли по-польськи, в XX – по-московському, а у Львові століття тому ще говорили по-німецьки. Але жили тут українці, хоч у містах часто-густо вони й не становили більшості населення. До міста перебиралися найнезможніші представники українського етносу. А в Центральній Європі, люди, які в VII ст. заговорили по-слов'янськи, до того розмовляли на германських діалектах, ще раніше – на кельтських, ще раніше – можливо на іллірійських, а можливо й ні. На етнічну свідомість це, найвірогідніше, не впливало. Маємо свіжі докази. Частина басків сьогодні розмовляє по-французьки, частина по-іспанськи, але й ті й інші не вважають себе ні французами, ні іспанцями, тільки басками. Досі не можуть погодитися з тим, що вони українці, й наші рідні гуцули. Частина поліщуків також вважає, що Україна десь там над Дніпром і культура там дещо інша і мова хоч українська там і там, але не така сама. Так було завжди, що мова не розв'язувала питання етнічного самоусвідомлення, особливо – в етнокультурному плані.

Ще простіший доказ. Українці й росіяни на сьогодні розмовляють близькими між собою мовами. Водночас склад фольклору у нас і в них

різний. В них нема колядок, щедрівок, купальських, русальних звичаїв, У болгар є, в поляків є, в білорусів є, в українців є, в сербів є, а от у московитів немає. Як у нас – овсеней, обряду завивання берези, календарного кумлення, похоронів зозулі, зрештою – навіть масляної.

Якщо на основі лінгвістичних аргументів, зроблених на основі джерел церковної літератури, припустити, що майже до XV ст. ми були одним народом, то як таке могло статися. Чому ті ж колядки є в чехів, греків, з якими одним народом ми протягом останнього тисячоліття ми точно не були? Аргумент «мали та втратили» – не більш, ніж відмовка для тих, хто взагалі не тямить, що таке етнокультурні процеси. Винна тут все та ж генеалогія. Якщо ж ні, доведеться доводити, що колядки й купальські обряди виникли тоді, коли ми з росіянами стали самостійними народами, тобто, за такими аргументами, може й після XVII ст. Звичайно, що в таке повірити важко, бо звідки тоді в тих же колядках побут княжих часів а часом і біографічні подробиці самих володарів, яким адресувалась ця вітаїстична поезія? Коріння ж цієї традиції, мабуть, ще глибше. А мова тут відіграє далеко не головну роль. Більше важить генетична пам'ять.

Загальна хибка всіх дотеперішніх порівняльних досліджень полягала в тому, що вони значно применшували вік багатьох явищ традиційної культури. Там, де не могли докопатися до глибин людської свідомості, уявляли вплив реакції хворої уяви або ж перебування в стані сну, ігноруючи при цьому можливості дуже ранньої генези. До прикладу, наші спостереження над етновизначальними мотивами узорів українських територій показали, що в місцевих традиціях збереглися ті знаки, узорі, за якими ідентифікують археологічні культури епохи бронзи [3. Вже на цей час тут були помітні балтська, іллірійська та фракійська орнаментальні парадигми. Свою тяглість на визначених на той час територіях вони зберегли аж до наших днів. Народні строї окремих місцевостей мають ті самі узорі, які археологи виявляють на цих же територіях на кераміці бронзового віку. До того ж вони визначають орнаментальну традицію цих місцевостей. Зрозуміло, що слов'янської мови в теперішньому її розумінні на той час не існувало, а культурному житті північного, південно-західного та південно-східного регіонів уже існували істотні відмінності. Цілком можливо, що на той час побутували навіть різні фольклорні традиції. Тими ж межами сьогодні визначаються основні фонетичні відмінності в мові населення цих територій.

Отож, сьогодні ми все більше наближаємося до того, що можна буде визначати, що в нашої, як і в будь-якій іншій традиційній етнічній культурі, належить до прасввропейської спадщини, що успадковано від неолітичних хліборобів Близького Сходу, а що становить спадок арійських скотарів, добре обізнаних з рільництвом. Тільки після цього можна вивчати динаміку фольклору в його асимілятивних процесах, а заодно й шляхи міграції ідей та їх художніх втілень. Для порівняльного вивчення українського фольклору основна увага має бути приділена поширенню населення з арійською гаплогрупою R1a1. Тут слід узяти до уваги, що спільні елементи традиційної культури появляються на різних територіях з носіями цих генів приблизно в

один і той же час. Хронологічна географія ж освоєння аріями європейських просторів така:

12200 – 6000 р. тому – *Сербія, Косово, Боснія, Македонія,*
6000 р. тому – *українська Буковина (трипільська культура)*
6000 – 5000 р. тому *культура Вінча*
5200 р. тому *Ірландія (зараз 2 – 4%)*
5000 р. тому *Угорщина (зараз 25%)*
4800 р. тому *Німеччина (зараз 18%)*
4600 р. тому *Польща (зараз 57–64 %)*
4500 р. тому *Україна (зараз 55%),*

В той же час, що й більшість територій України були освоєні аріями землі Хорватії, Ісландія, Голандії, Данії, Швейцарії, Бельгії, Литви, Франції, Італії, Румунії, Албанії, Монтенегро, Словенії, Іспанії, Греції, Болгарії, Молдови. Отже, все, що існує в культурах цих народів спільного – спадщина давніх аріїв.

4300 р. тому з *арійською культурою стикнулось населення Норвегії.*
4200 р. тому *Чехія, Словаччина.*

Кожна із колонізаційних хвиль на територію Європи мала свою світоглядну особливість. Інвазія відбувалась у різні часи і з різних напрямків. Наші прямі предки, які жили на території України, не пасли тут задніх. Сприятливі кліматичні умови, вдале поєднання скотарства з рільництвом сприяли їх швидкому розмноженню і потребі інтенсивного освоєння євразійських просторів. Чисельна перевага в населенні забезпечувала повний успіх їхніх намірів. Відтак з кінця енеоліту та впродовж усього бронзового віку населення України активно просувалось у всіх напрямках євразійського материка. Його вплив на демографічну ситуацію на ньому значно перевищував, той, якого зазнала Європа в неоліті з боку хліборобів Анатолії.

В Європі існують цілі народи, яких арійський вплив майже не торкнувся. До таких відносять басків. Після танення льодовика це населення опинилося в оточенні озер і боліт і не мало виходу назовні. Те саме, вочевидь сталося й з іберами. Достатньо вивчити їхній фольклор, щоб скласти враження про праєвропейські складові європейського фольклору.

Тим часом удмурти, евенки зберігають свою схожість з населенням Балтики й Полісся. Це нащадки тих мисливців на оленів, які пішли за стадами з південніших широт, залишивши на попередньому місці окремих своїх представників.

Найпізнішу потужну хвилю мігрантів в Європу, як встановив А.Кльосов, становили західноєвропейці. Вони прийшли на територію більшості європейських країн вже після аріїв, а тому, вочевидь, не зустріли того спротиву місцевих племен, що їхні попередники, особливо в північних ареалах, добре освоєних праєвропейськими племенами. Про труднощі перших і спротив другим свідчить і пропорція присутності одних та інших на ізольованих північних островах. На них західноєвропейці складають абсолютну більшість. Це означає, що праєвропейська культура на цих територіях піддалася значній нівеляції кратно переважаючими загарбниками. Більше шансів на її збереження мають балти. На території їхнього проживання настільки відчутної диспропорції не існує.

Використання даних біогенеалогії в фольклористиці дає відповіді на багато до кінця не прояснених питань. Один із прикладів – литовська казка-легенда «Егле – королева вужів». Кельти й собі вважають її своєю. Сюжет про дічину, яку викрав вуж і через колодязь помандрував з нею в кришталевий палац, вважають своїм і кельти. Природні прототипи карстових печер, з шахтами-колодязями, розкиданих по всій Центральній Європі, віддають перевагу кельтам, нашим південно-західним подолянам, але не балтам. Тим часом цей сюжет відомий і західним поліщукам. Чий він, балтський, кельтський чи поліський, можна визначити лише на основі відображених у ньому екзотичних ремесел – прядіння ниток органічного походження (схоже – шовкових), та знання властивостей заліза. І одне, й інше знання – питома характеристика населення фракійського гальштату, тобто тих же таких кельтів. Від них сюжет разом із населенням, яке представляло західноєвропейський гаплотип, потрапив до балтів, а від них і до поліщуків. Серед українських подолян цей мотив відсутній, як і відповідний генетичний маркер.

Зрештою, до детального аналізу можна було й не вдаватися. Субжанр казка-легенда, притаманний лише кельтському фольклору. Особливість його казкових сюжетів у тому, що в них присутній етіологічний компонент, не характерний безумовно давнішим за своїм походженням казкам аріїв. Це характеризує про те, що кельтські казкові сюжети склалися в той час, коли вже існувала й легенда, основною метою якої було пояснення явищ довкілля. В міру світоглядних уявлень багато чого пояснювалося фантастичним чином.

Інший приклад – поширення казково-легендарного мотиву про змію-володарку поля, птахів, що за своєю суттю може сприйматися не інакше як похідний варіант неолітичної Великої Матері, яка згодом у слов'янській міфології набула значення Землі-Матері. На території України він поширений переважно в Галичині. Гали – це ті ж кельти. Відтак їхніми родичами вважають і українських галичан. Найпереконливіші докази з цього приводу має культура бойків. Не дивно, що в кельтській міфології цей персонаж присутній також. Сумніву в тому, що на північні острови він потрапив зі Степу, нема й бути не може. Змії є втіленням урожаю і в арійській міфології, але в зовсім іншому вигляді: вуж, що живе в хаті, – в поліщуків символ найбільшого достатку. Про багатих людей тут кажуть: «Там хіба вужа ще в хаті нема, а то все в них є». А існує ще в міфології поліщуків і золоторогий вуж, який скидає роги щороку, як олень. Знайдені й покладені під бочку зі збіжжям вони роблять його запас невичерпним.

Обидва варіанти мають явні ознаки аграрного божества, але в одному випадку воно набуває жіночих ознак – у галів та чоловічих – у поліщуків. У поліщуків трапляється й праєвропейський прототип цього образу – чоловік, обраний зміями своїм ватагом на рік, що на весь цей час набуває подоби вука. Така метаморфоза відбувається без жодної участі людей. Цілком можливо, що уявлення про надприродні сили людини на момент його становлення були ще відсутні. В литовців вуж – просто символ достатку.

Таке поширення свідчить на користь арійського походження сюжету. Арійський компонент притаманний в біогенезі всіх трьох з наведених гілок європейців.

Ще один приклад. Що спільного між українцями, німцями, болгарями, осетинами, поляками? Або що відмінного між українцями й росіянами, чехами, бритами, греками, італійцями. Їхній фольклор дистанціює мотив лікантропії – перевертництва людини в вовка. Першій групі народів він притаманний, другій – ні. Різниця між цими народами підтверджується їх генетикою. В одних понад третина населення позначена арійськими генами, в інших – стабільна третина західноєвропейських. Виходить перевертництво в вовків – арійський мотив. Чи можна достеменно визначити його вік. Виявляється можна. Хорвати, німці, серби, українці входили в єдину генетичну і будемо сподіватися, що й культурну спільноту в середині III тис. до н.е. Міф про вовкулаків був етнічним для цих племен. Звісно, культурні й світоглядні його корені глибші.

Отже, як бачимо, особливості заселення материка добре відчутні на фольклорі, що вселяє надію на можливість комплексного дослідження фольклору паралельно з біогенетичною хронологією.

Пропоновану тут методику, можна означити як генетичну компаративістику, а сам метод як генетично-порівняльний. Загалом цей метод синтезує надбання багатьох попередніх. Сьогодні, коли проведено фундаментальні дослідження на базі біогенеалогії, паралелі багатьох казкових сюжетів азійських народів, у яких зображено природне середовище Європи, легко пояснюється все тією ж арійською теорією.

Список використаних джерел:

1. Геродот. Історії. – III, 93; Геродот. Історії. – , VII, 62; 3. Давидюк В. Археологічні знакові архетипи в регіональних традиціях орнаментування українських народних строїв//Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті. Матеріали Міжнародної наукової конференції в рамках VMіжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». – Луцьк, 2007. – С.337–364.

Ніна Данилюк, д.філол.н., проф.
УДК 801.81:398

МОВА ФОЛЬКЛОРУ У ПРАЦЯХ З ЕТНОЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Анотація

У статті розглянуто дослідження з етнолінгвістики та лінгвокультурології другої половини ХХ – початку ХХІ ст., в яких використано фольклорні джерела.

Ключові слова: етнолінгвістика, лінгвокультурологія, лінгвофольклористика, етнокультурний зміст, національно-культурна маркованість.

Summary

Danylyuk N.O. **Folklore Language in the Anthropological Linguistics and Linguistic Culture Studies**

The article deals with the analysis of the anthropological linguistics and linguistic culture studies done in the 20th century- beginning of the 21st where the folklore sources were used.

Key words and phrases: *anthropological linguistics, linguistic culture studies, linguistic folklore studies, ethnic cultural contents, national cultural markers.*

Постановка проблеми. Аналіз досліджень із наукової проблеми.

Народнопоетичні тексти – одне з важливих джерел для етнолінгвістики та лінгвокультурології, оскільки в них збережено ті мовні формули, що дають змогу відтворити елементи найдавнішого світогляду, мовну картину світу певного народу. Крім естетичної, мова фольклору, як відомо, виконує ще й функції національної самоідентифікації та консолідації, соціорегламентувальну і культуроносну функції, особливо важливі для творення незалежної держави. О. Т. Хроленко й В. Д. Бондалетов слушно наголошують: «Етнічних характеристик набувають не за допомогою особистого вибору, а через культурну спадщину, тому така велика роль традиції у підтриманні етнічної спільноти» [26; 231]. Національно-культурне забарвлення фольклорного слова пов'язане з типовими реаліями пейзажу, з узагальненим уявленням народу про дівочу красу, хоробрість козака, людську долю тощо. Носіями і джерелами культурно-національної інформації виступають, найперше, лексика і фразеологія, певним чином – фонетичні, морфолого-словотвірні, синтаксичні одиниці мови. Саме вони стають предметом розгляду лінгвофольклористики, етнолінгвістики та лінгвокультурології.

Як відомо, вивчення етнолінгвістичної проблематики закладено у працях О. О. Потебні, В. фон Гумбольдта, О. М. Афанасьєва, М. І. Костомарова, М. Ф. Сумцова, В. М. Гнатюка, І. Я. Франка, І. І. Огієнка й ін. Думку про мовно-культурну категоризацію світу, розвинуту пізніше американськими антропологами, знаходимо ще в дослідженнях О. О. Потебні. Як слушно зазначає Р. Кісь, «уже самою постановкою цих питань ... О. Потебня випередив не тільки Е. Сепіра та Б. Ворфа (так звана гіпотеза мовної відносності), а й деякі концепції німецького неогумбольдтіанства XX сторіччя (Л. Вайсгербер та ін.) і водночас упритул підійшов до таких питань, які поставила американська когнітивна антропологія (Ф. Лавнсбері, Д. Гаймз, К. Пайк) щойно яких тридцять років тому» [11; 5].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. *Мова фольклору в студіях основних етнолінгвістичних шкіл.* У 70-х рр. XX ст. традиції американської етнолінгвістичної школи продовжувала розвивати А. Вежицька, яка внесла корективи в гіпотезу Сепіра-Уорфа: не можна сказати, що системи бачення світу в різних мовах не зіставлявані, їх треба порівнювати за допомогою метамови семантичних примітивів. На її думку, семантика пронизує всі рівні мови, а мовні значення інгерентно суб'єктивні, антропоцентричні й етноцентричні як результат інтерпретації світу людиною. А. Вежицька запропонувала методику виявлення властивостей національного характеру, «прочитуючи» їх у національно-специфічних одиницях (назвах родинних стосунків, кольорів, птахів, рослин тощо) в англійській, польській, російській, німецькій, японській та інших мовах [5].

Джерельною базою двох слов'янських етнолінгвістичних шкіл – російської (М. І. Толстой, Москва) та польської (Є. Бартмінський, Люблін) у 70-ті рр. XX ст. стали фольклорно-діалектологічні матеріали. Так, виникненню першої

передували експедиції на Полісся (1962–1986 рр.) для збору фактичної бази поліського діалектологічного словника (згодом – поліського етнолінгвістичного атласу). Нагромаджений масив ліг в основу етнолінгвістичного словника «Славянские древности» (т. 1–4, 1995–2009), в якому подано інвентар основних значимих елементів мови слов'янської культури, визначено прагматичну функцію семантики й символики. Для ілюстрування залучено також українські народнопоетичні тексти, етнографічні праці, лінгвістичні словники й атласи. М. І. Толстой уважав, що етнолінгвістика має об'єднати діалектологію, мову фольклору та історію мови, які пов'язані з культурною й етнічною історією народу [23]. Дослідження мови як однієї з форм вираження культурної традиції представлено у виданнях із серії «Славянский и балканский фольклор» (1978–2000), у тематичних збірниках «Символический язык» (1993), «Концепт движения» (1996), «Признаковое пространство» (2002) й ін.

Першим етапом становлення *люблінської етнолінгвістичної школи* на чолі з Є. Бартмінським було вивчення фольклору на тлі говіркового мовлення. У результаті систематизації етнографічних, фольклорних і діалектологічних джерел створено новий тип етнолінгвістичного словника, в якому відтворено мовну картину світу носіїв польської народної традиції. У першій частині тому «Słownik stereotypów i symboli ludowych» (Люблін, 1996) вміщено «небесні» концепти, у другій частині (1999) – пов'язані із землею та водою. Проблеми з теорії мови та семантики відображено в збірниках серії «Język a kultura» (1976–1990); методологічні, теоретичні й практичні питання, пов'язані з роботою над словником, – у збірнику «Etnolingwistyka» (число 1–22; 1988–2010). Разом з тим, польські дослідники продовжують вивчати номінації народних обрядів на тлі локальних культурних традицій та діалектного мовлення (Ф. Чижевський, А. Дудек та ін.), здійснюють етнолінгвістичне картографування. Видано «Atlas języka i kultury ludowej Wielkopolski» (Т. 1–11, 1979–2002), триває робота над етнолінгвістичним атласом Побужжя (матеріали польсько-українсько-білоруського пограниччя) й аксіологічним словником понять-цінностей поляка.

Відзначимо також досягнення однієї з найбільших – сербської етнологічної школи, основи якої закладено в працях В. Караджича, І. Яструбова, Т. Дзьордзевича, Т. Вукановича й ін. У 90-х рр. XX ст. почав виходити збірник «Кодови словенских култура», видано монографії Л. Раденковича, М. Детелич, П. Папера, А. Лома, Д. Айдачича та ін. [1, с. 67–74], в яких поєднано вивчення кодів сербської народної культури з дослідженням семіотико-семантичних виявів міфологічного й обрядового мислення у фольклорі слов'ян. Про велику увагу до етнолінгвістичних студій свідчить створення у 2003 р. Етнолінгвістичної комісії при Міжнародному комітеті славистів.

Використання джерел народної поезії в українській етнолінгвістиці. В Україні етнолінгвістичні дослідження розпочато із вивчення мови та обрядів Полісся (П. Ю. Гриценко й ін.), результати якого відображено у збірнику «Полесяе (Лингвистика. Археология. Топонимика)» (1968). У кінці XX – на початку XXI ст. українські діалектологи Г. Л. Аркушин, В. Л. Конобродська та

інші звернулися до опису фактів духовної та матеріальної культури, застосовуючи етнолінгвістичні методи [2, 13]. Опубліковано етнолінгвістичний словник «Гуцульська міфологія» (Л, 2002) Н. В. Хобзей, який ґрунтується на регіональному матеріалі.

Етнологічні смисли одиниць сучасної української літературної мови (насамперед на базі художніх та фольклорно-обрядових текстів) стали об'єктом уваги В. В. Жайворонка, В. І. Кононенка, С. Я. Єрмоленко, С. К. Богдан, О. В. Тищенко [8, 15, 7, 3, 21] та ін. Теоретичне осмислення питань взаємодії мови й культури, вироблення української етнолінгвістичної термінології відображено у посібниках В. В. Жайворонка та В. Л. Конобродської [7, 12]. Проблемам етноміфології та етносимволіки присвячені дисертації Н. І. Тяпкіної, М. В. Філіпчук, О. В. Барабаш-Ревак, О. І. Тимченко й ін. На часі укладання сучасного етнолінгвістичного атласу України [14; 10–12].

Мова усної словесності та лінгвокультурологія. До матеріалів народної поезії звертається також *лінгвокультурологія* – наука, яка «досліджує вияви культури народу, відображені й закріплені в мові» [17; 9] (термін О. Т. Хроленка – «лінгвокультурознавство» [25]). Якщо предметом етнолінгвістики вважають лише елементи мовної системи, співвідносні з певними формами етнічної культури, то лінгвокультурологія досліджує одиниці в єдності мовного та позамовного (культурного) змісту, тобто систему норм та загальнолюдських цінностей. При аналізі мови як феномену культури, бачення світу через призму національної мови, лінгвокультурологи звертаються до фольклорних джерел. Так, окремі етнографічні та фольклорні матеріали використано у праці Ю. С. Степанова «Константи» (М., 2004), що містить одиниці, які становлять «згустки культури» у свідомості росіянина. У словнику «Реалии русской культуры» (2001) Л. К. Муллагалієвої серед ілюстративного матеріалу наведено прислів'я, приказки, загадки, фрагменти народних пісень.

Лінгводидактичний підхід до культурологічної лексики та фразеології в російському мовознавстві обґрунтували Є. М. Верещагін та В. Г. Костомаров [4]. Терміном «лексичний фон» вони позначають слова з національно-культурним змістом, в семантиці яких виділяють «національно-культурні елементи значення», що об'єктивують особливості території поширення людської спільноти, специфіку економічного життя, самотність національної психології та своєрідність національної культури. В українській лінгводидактиці запропоновано орієнтири, що передбачають «формування оптимального світоглядного словника учня і загального інтелектуально-культурного потенціалу» (В. В. Жайворонко [9; 208]). Укладено збірку фольклорних і літературних творів «Золотий колосок» (1994) для роботи з дошкільнятами за програмою «Дитина» (Н. Я. Дзюбишина-Мельник). Автори мовокраїнознавчого посібника «Україна в словах» (2004) представили 616 слів-лінгвокультурем за 12 тематичними розділами. Джерельна база для тлумачення етнокультурного змісту слів, символічного значення, виділення сталих висловів, цитат-ілюстрацій у багатьох випадках – фольклорний

матеріал. Текстотвірний потенціал лінгвокультурум у поетичному мовленні досліджувала у дисертації М. В. Шевченко.

У перекладознавчому аспекті відтворення українських етнореалій (серед них – і фольклорних) розглядали в посібнику Р. П. Зорівчак [10], у дисертаціях О. П. Левченко, Л. М. Дяченко та ін. Так, Р. П. Зорівчак вказує на складність відбиття в іншомовному тексті таких українських реалій, як *коломийка, вечорниці, китайка, козак, чумак, піч, сорочка, подавати рушники, до третіх півнів* тощо, оскільки вони містять «традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача» [10; 58].

Варто сказати, що, незважаючи на посилену увагу етнолінгвістів та лінгвокультурологів до фольклору, вони спеціально не досліджують народнопоетичні тексти, а використовують їх поряд з етнографічними, діалектологічними та ономастичними даними.

Мовностилістичні особливості фольклору у зв'язку з мовною особистістю його носія. Специфіка образних засобів усної словесності зумовлена мовотворчістю народу. І. Я. Франко слушно вважав обрядову поезію «колективним вибухом почуттів», імпровізацією, одночасно співаною, представленою в танці та мімічно, а ліричну й епічну – такою, що виникла під впливом певного факту з особистого чи суспільного життя» [24; 56]. Значним досягненням є оцінка пісень як мовотворця. Так, О. О. Потебні, визнаючи, що фольклорний текст підпорядкований традиційним вимогам стосовно розміру, наспіву, способів вираження, слушно вказував на креативність його творців і виконавців [19]. Пізніше американський учений А. Лорд писав: «Мистецтво співця полягає не тільки в заучуванні шляхом багаторазового повторення стертих формул, скільки у здатності за зразком уже наявних формул складати і перебудовувати звороти, які виражають певне поняття» [15; 15]. Тобто співець творить у межах «закріпленого традицією мистецького канону», а його традиційний стиль одночасно й індивідуальний. В. Гумбольдт, який увів у науковий обіг поняття «мовна свідомість народу» і «мовне бачення світу», зауважував: «У мові ми завжди знаходимо сплав споконвічно мовного характеру з тим, що сприйнято мовою від характеру нації» [6; 373]. Тому всяка мова, позначаючи окремі предмети, насправді творить; вона формує для народу-мовця певну картину світу. Ці погляди набули подальшого розвитку в дослідженнях О. О. Потебні, їх повномовно осмислено в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. у зв'язку з вивченням мовної картини світу і *теорією мовної особистості*.

Мовна особистість у сучасному розумінні – це «сукупність здібностей і характеристик людини, які зумовлюють творення і сприймання нею мовленнєвих творів (текстів), що відрізняються а) ступенем структурно-мовної складності, б) глибиною і точністю відображення дійсності, в) певною цільовою спрямованістю» [22; 207]. Як зауважував В. В. Жайворонко, «мова окремої людини, з одного боку, виступає онтологічно-комунікативним відбиттям особистісного стрижня буття, а з другого, – генеральною лінією розвитку колективної свідомості [...]». Відбуваються складні процеси формування особистісного та етнічного «я» [9; 43]. С. Є. Нікітіна вказує на те,

що фольклорні тексти – продукт «одного дивовижного автора» – «колективної мовної особистості», «фольклорного соціуму», який вибудовує свій світогляд, естетику, поетичну мову і свої тексти [18; 12]. Для мовної особистості носіїв усної поезії властива вроджена національна свідомість, закладена в генетичному коді народу, «в належності їх (мовців. – Н. Д.) до тих основ етнокультури, національної історії, які найдовше і найтривкіше утримують історичну пам'ять» [7; 354]. О.Б. Ткаченко слушно зазначає: «Дослідження сукупності усіх, великих і малих, фольклорних і літературних текстів дає змогу говорити про їхній своєрідний національний стиль, де також відбита національна ментальність» [22; 20]. Принагідно нагадаємо слова В. Сімовича про велике значення фольклору для становлення рідномовної особистості: «Народна словесність – це невичерпний скарб, із якого кожний може вивчитися мови, і що найголовніше: *зрозуміти духа її, набратися чуття мови*, яке у практиці являється для кожної людини найкращою граматиною» [20; 20].

Висновок. Отже, студії з етнолінгвістики та лінгвокультурології другої половини ХХ – початку ХХІ ст. закладають методологічні основи розуміння взаємозв'язку мови та національного менталітету, мови й етнічної культури. Вивчення мовних одиниць фольклору в етнолінгвістичному аспекті дає змогу сприймати їх як елементи етнокультурної системи й залучати культурологічні відомості, необхідні для глибокого розуміння змісту. Поєднання зусиль лінгвофольклористів, етнолінгвістів та лінгвокультурологів сприятиме кращому усвідомленню цінності народнопоетичних текстів як націєтворчого чинника.

Список використаних джерел:

- [1] Аждачић Д. Етнолінгвістика у Србији / Дејан Аждачић // *Етнолінгвістичні студії* 1: зб. наук. пр. / [відп. ред. П. Гриценко, В. Конобродська]. – Житомир : Полісся, 2007. – С. 67–74. [2] Аркушин Г. Голоси з Підляшшя: Тексти / Григорій Аркушин. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – 534 с. [3] Богдан С. К. Мовний етикет українців : традиції і сучасність / С. К. Богдан. – К. : Рідна мова, 1998. – 475 с. [4] Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Рус. язык, 1980. – 320 с. [5] Вежибицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежибицкая [пер. с англ.; отв. ред. М. А. Кронгауз; авт. вст. ст. Е. В. Падучева]. – М. : Русские словари, 1997. – 416 с. [6] Гумбольдт В. Характер языка и характер народа / Вильгельм Гумбольдт // *Язык и философия культуры* / [пер. с нем., сост., общ. ред. и вступ. ст. А. В. Гулыга и Г. В. Рамишвили]. – [2-е изд.]. – М. : Прогресс, 1995. – С. 370–381. [7] Ермоленко С. Я. Нариси з української словесності (Стилістика та культура мови) : навч. посіб. [для студ. гуманіт. вищ. закл. освіти]. – К. : Довіра, 1999. – С. 353–358. [8] Жайворонок В. [В.]. Знаки української етнокультури / Віталій Жайворонок : [словник-довідник]. – К. : Довіра, 2006. – 703 с. [9] Жайворонок В. [В.]. Українська етнолінгвістика / Віталій Жайворонок : нарис : [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] – К. : Довіра, 2007. – 262 с. [10] Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). – Л. : Вид-во ЛДУ, 1989. – 213 с. [11] Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Кісь Роман. – Л. : Літопис, 2002. – 304 с. [12] Конобродська В. Курсова і дипломна робота з етнолінгвістики: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.]. – Житомир : Полясся, 2003. – 235 с. [13] Конобродська В. Поліський поховальний і поминальний обряди. Етнолінгвістичні студії. Т. 1. / Валентина Конобродська. – Житомир : Полісся, 2007. – 353 с. [14]

Конобродська В. Українська етнолінгвістика на шляху пошуку (Замість передмови) / Конобродська Валентина // *Етнолінгвістичні студії 1: зб. наук. пр.* / [відп. ред. П. Гриценко, В. Конобродська]. – Житомир : Полісся, 2007. – С. 7–20. [15] Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу / В. І. Кононенко. – К.; Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 247 с. [16] Лорд А. Б. Сказитель / А. Б. Лорд [пер. с англ. Ю. А. Клейнера, Г. А. Левинтона / отв. ред. Б. Н. Путилов]. – М. : Восточ. лит., 1994. – 369 с. [17] Маслова В. А. Лингвокультурология : учеб. пособ. [для студ. высш. учеб. завед.] / В. А. Маслова. – М. : Изд. центр «Акад.», 2001. – 208 с. [18] Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание / С. Е. Никитина. – М. : Наука, 1993. – 189 с. [19] Потебня А. А. Из записок по теории словесности: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и миф / А. А. Потебня. – Х. : [б. и.], 1905. – 652 с. [20] Сімович В. Граматика української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці / Василь Сімович. – [2-е вид.]. – К.; Лейпциг : Укр. накладня, 1918. – 584 с. [21] Тищенко О. В. Обрядова семантика у слов'янському мовному просторі / О. В. Тищенко: монографія. – К. : Київ. лінгв. ун-т, 2000. – 236 с. [22] Ткаченко О. Б. Мова і національна ментальність (Спроба сучасного синтезу) / О. Б. Ткаченко. – К. : Грамота, 2006. – 240 с. [23] Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – 512 с. [24] Франко І. Я. Як виникають народні пісні / І. Я. Франко // Франко І. Я. Вибрані статті про народну творчість / [упоряд. О. І. Дей]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1955. – С. 150–191 с. [25] Хроленко А. Т. Лингвокультуроведение : учеб. пособ. / А. Т. Хроленко. – Курск : Регион. открыт. социал. ин-т, 2001. – 178 с. [26] Хроленко А. Т. Теория языка / А. Т., Хроленко, В. Д. Бондалетов: учеб. пособие [для студ., аспирант. и препод-филологов / ред. В. Д. Бондалетов]. – [2-е изд.]. – М. : Флинта; Наука, 2006. – 525 с.

Марина Демедюк, к.філол.н.

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ УКРАЇНЦІВ У КАЗКОВОМУ НАРАТИВІ

Анотація

У статті розглядаються основні етнопсихологічні константи українців, наявні у текстах народних казок. Доведено, що любов до землі, релігійність, архетип свободи, інстинкт взаємодопомоги, любов до жінки вплинули на формування сюжетів народних казок українців та спричинили модифікацію традиційних казкових образів.

Summary

The article reviews the main Ukrainian ethnopsychological constants present in the texts of folk tales. It is proved that the love of the land, religion, archetype of freedom, the instinct of mutual love for a woman influenced the subjects Ukrainian folk tales and led to modification of the traditional fairy-tale images.

Адаптація казкового сюжету до проявів національного характеру народу відбувається насамперед у зміні тематично-змістових аспектів оповіді. Вплив соціо-психологічної адаптації відбувається як на рівні змістового оформлення твору (поява нових мотивів), так і формальному (мотивація вчинків, характер конфлікту і способи його вирішення).

Зважаючи на ці фактори, на нашу думку, варто простежити прояви в окремих текстах традиційних констант українців як національної спільноти, виокремлених провідними дослідниками української ментальності (М. Костомаровим, Д. Чижевським, В. Янівом, С. Кримський та ін.). Так,

основними етнопсихологічними константами українців визнають антеїзм (любов до землі чи архетип землі за С.Кримським), внутрішню релігійність, індивідуалізм та невизнання авторитетів (архетип свободи), шанобливе ставлення до жінки (архетип матері), інстинкт взаємодопомоги.

Любов до землі – одна із визначальних прикмет українця. І. Мірчук наголошував, що «в письменстві, мові, побуті і звичаях, в проявах релігійного життя, в перебігу культурного процесу, в музиці, в пластичному мистецтві, в філософії – скрізь кидається в око органічна залежність людини від ґрунту, який вона обробляє і який її живить» [1, 24]. Саме із землею пов'язані світобачення українця, його спосіб життя, емоційно-образна система, тому й ідеал працелюбності втілювався у казковому тексті. Українець за своєю суттю – селянин, звідси цілком природне прагнення набути статусу заможного господаря: «Та нашо міні такі палати! Я сибі... хата проста, щоб була добра, хліви добрі, товару повно щоб було...» (Опілля) [2, 11]; «Ну, слава Богу, що Бог дав мені таку килимнику, не треба міні ні царства, ні панства» (Наддніпрянина) [3, с. 162]; «Якби нам хата тепла, постіль біла, хліб м'який, квас кислий, то нічого й журиться» (Наддніпрянина) [4, 76]. Подібний ідеал господаря трапляється у білоруських казках: «Калі дасць Бог здарове, у семейцэ лад да худобку, та не трэ большага щасця» [5, 63], а також у болгарській народній традиції: «Начто мне просить у кумушка чего-то? Да у меня и так все есть: и овцы, брынза, а теперь вот и ужинаю со светом» [6, 10]. У російській казці метою героя завжди є здобуття царства чи дворянства. Характерне для українських народних казок зображення царя і його родини в умовах селянського побуту: «Цариха сама з своїм батьком ходить з пляшкою та з чаркою, та частує людей» [7, 274].

Селянський тип ментальності українців передбачав трактування працелюбства як однієї з ключових характеристик доброго господаря чи господині. Звідси і переконання, що лише достаток, нажитий важкою працею, справжній. Поширеним мотивом, що підтверджує попередню думку, виступає казковий епізод із покаранням розбійника через триста років: «Так ся на світі робит, що рідко хто чого хоче, без труда приходить. Часом воно здараєся і легко чого дістати, але потім за теє треба вік свій каратати» [8, 512].

Дослідники української ментальності виділяють інстинкт взаємодопомоги як один із визначальних чинників етнокультурної своєрідності українського етносу. Він проявляється у пошануванні старших, загальній гостинності, «яка велить приймати й годувати старців чи запрошувати подорожніх» [9, 528]. Вукраїнській казці сам Бог заповідає дотримуватися правил гостинності: «...то щоби-сь тое памітати мала, щоби-сь нігди чоловіка, котрой ся на ніч просит, не відправляла» [8, 68]. Відгомін інстинкту взаємодопомоги репрезентує мотив зустрічі героя з покараними за недотримання норм гостинності персонажами. Відмова господаря прийняти на ніч подорожного вважалася одним з важких гріхів. За це він може отримати покарання як у цьому житті (Бог заповідає його багатство новонародженому хлопчикowi), так і на тому світі (він залишається голим чи голодним): «Так це чоловіка Бог на тім світі покарав за те, що він не дав подорожному чоловікові води напицця» [7, 12].

Прагнення до взаємодопомоги, що, згідно з народним світобаченням, найперше і найвищою мірою притаманне головному героєві, який завжди виступає носієм моральних чеснот, часто стає рушієм казкового сюжету, зокрема такого елементу, як відправлення героя з дому. Підкреслимо також, що до від'їзду персонажа з дому в українській казці обов'язково мають спричинитися певні зовнішні обставини, тоді як у російських чарівних казках стикаємося із відбиттям такої риси національного характеру росіян, як вічний трансцендентний пошук, вирішення питання сенсу життя [10, 96], що і стає рушієм сюжетного ходу.

Характерові українця притаманний індивідуалізм, звідси впливає така риса, як невизнання авторитетів, на протигагу російському прагненню до підпорядкування, оскільки російська душа, за висловом М. Бердяєва, «вимагає священної громадськості, боговибраної влади» [10, 147]. Порівнюючи тексти кількох російських та українських казок про богатирів («Переможець змія» (СУС 300), «Котигорошко» (312D), можемо зробити висновок, що в українців не закріпилося такого шанобливого ставлення чи боязні царя, пана, як це спостерігаємо у російських казках. Взагалі, для світосприйняття росіян характерне явище сакралізації монарха [11, 48], яке простежується в казковій прозі. Порівняємо варіанти казки про богатиря Кожум'яку – «Змієборець Кожум'яка» (СУС 3002). Так, у російській казці богатир «как увидал, что к нему пришел царь, задрожал со страха, руки у него затряслись – и разорвал он те двенадцать кож» [12, 327]. Такого «вияву богатирства» не виявлено в жодному варіанті української казки. Навпаки: герой усвідомлює свою вищість над царем: «Хиба він мене старше? Старше мене і у світі нема.» [3, 27].

Однією із підставових характеристик української ментальності вважається особливий тип релігійності як синкретизму християнських принципів з язичницькими поглядами на світ. У народних казках знаходимо елементи християнських уявлень українців, а також відбиток ставлення народу до релігії загалом. Аналізуючи вказані прояви, необхідно акцентувати увагу на тому, що релігійність українців як «інтегральна ознака духовності» має національні прикмети. Це не так зовнішній прояв, як глибока закоріненість у національно-психічну структуру. Таким чином, віра для носія української ментальності – це не лише дотримання церковних приписів і релігійних догм, а насамперед внутрішнє почуття, прагнення безпосереднього спілкування з Богом.

Звернення до Бога за допомогою, як і пошанування святих, має для українців особливе значення. Бог, Мати Божа, святі Миколай, Юрій, Петро і Павло виступають типовими помічниками героя у багатьох сюжетах, функціонально замінюючи традиційних випадкових подорожніх чи вдячних мерців. Одухотворені сили природи часто подаються як помічники Бога, тому згадування імені Бога та святих допомагає героєві врятуватися від нещастя. Так, у сюжеті «Мачуха і пасербиця» (СУС 480) маємо яскраву ілюстрацію: «Бабо, мороз! – Бог его приніс, Мати Божа дала» [7, 342], «Мороз, дідуню. Боже, його примнож, бо вже пора» [13, 59]. За таку відповідь героїня отримує винагороду. А відповідь іншого персонажа із згадуванням імені Нечистого –

«Чорт его приніс, нечиста сила дала» [7, 434] – спричиняє його смерть. Національним характером пронизаний мотив зіллення героя в ім'я Боже: «А я переступлю через нього по Божому велінню – чи не зіллється» [14, 158]. Напрошуються паралелі з сюжетами етіологічних легенд про творення землі, в яких позитивний результат здобувається лише зі згадуванням Божого імені [82, с. 7]. У казці із Наддніпрянщини героєві вдається зрубати дерево для побудови летючого корабля, лише тричі перед цим перехрестивши його [7, 82].

Для свідомості українського народу, за висловом М. Шлемкевича, «завсіди велике значення має жива релігійність, і заспокоєння, що вона дає» [15, 99], тому загальною тенденцією українських казок стає звернення до Бога чи Матері Божої перед відходом героя в далеку дорогу чи поєдинком зі злоторцем: «Клякнув і добув книшку і зачав сі Богу молити» (Опілля) [2, 77]. Цікавий мотив обґрунтування причини перемоги молодшого брата знаходимо в гуцульській казці. Герой на порозі рідної хати «зробив хрест Богу та й дорогою все «Отче наш» говорив за свої гріхе, за всяку душу Божу і християнську і бусурманську, щоби Бог цілому мирові простив, та за тоті душі, шо на морі погибають, у морозах засинають, та з невідкі ратунку не мають. Бо не знав тот легінь співанок співати, але мама вже вдовиці навчила го Бога молити» [14, 244]. Окрім самого елементу звертання, у вказаному уривку виразно прослідковується дієслівна рима, характерна для речитативних форм.

У варіанті із Закарпаття хлопець за допомогою молитви перемагає злоторця-пропасника: «Помолився Богу, а пропажник здох» [16, 140]. Поява чудесної «скатерки» із сніданком також тлумачиться як Божа благодать: «І стали они на колінки, Богу ся помолили, столик закрили скатеркою, і на рушнику стало вшистко, шо треба» [16, 140]. В іншому тексті чудесні помічники-тварини з'являються на допомогу героєві, почувши його молитву: «Айбо то пси учули, шов он бога хвалит, і почали двери домикати» [16, 141].

Після вдалого вирішення конфлікту герой української казки обов'язково дякує Богові, що характеризує внутрішнє почуття релігійності: «Постинав чисто ї голови і зачав сі Богу молити» [2, 77]; «Хвала Богу, шо я найшов жобрака» [16, 139].

Мотив чудесного врятування героя в українських казках майже повсюдно пояснюється як вияв Божої волі чи благодаті: «Через два роки, а може, і через три, але Бог змиловався над ними і зіслав з неба ангеля» [8, 489]. Своєрідністю відзначається мотив порятунку героя від смерті у казці із Опілля «Фатальний хлопець» («Марко Багатий» (СУС 461). Парубок не стає жертвою злого умислу лише завдяки тому, що не зміг оминати недільної служби у церкві і зайшов помолитися: «Я ни можу йти, бо типер сі набоженьство правит, то не мош відходити. Ше ксьондз набоженьства не скінчив, людий не поблагословив» [2, 13].

Метаморфоза жаби у вродливу дівчину також тлумачиться оповідачами як диво, здійснене Богом, за яке герой щиро дякує Господові: «Того як утішив, як ся в радував, зараз уклад на коліна, почав Бога хвалити через цілісінку ніч, же му Господь таку уроду дав, же такої не видів на цілім світі»

[17, 314]. Незвичайні властивості чарівної дружини героя оповідачі намагаються подати позитивною складовою: «А то сама Сонцева дочка його жінка: тим то вона й заправляла так Божими силами, як хату робила» [145, с. 93]. Пояснення явища ходіння після смерті у казках («Дівчина встає з могили» (СУС 307), найчастіше у творах із Опілля та Західного Поділля, набуває прикмет релігійного характеру. Упирем царівна стає через те, що «вона ни жила собі з Богом, но так ніби ни знала, шо то Бог ї» [2, 90]; «вона нігди Богу ни молилася, а тільки всьо в люстро дивилася» [8, 365].

Біблійний мотив творення світу Богом за сім днів знайшов інтерпретацію в епізоді виконання важкого завдання. У варіанті сюжету «Чарівний перстень» (СУС 560) із Опілля докладно зображується будівництво чудесного мосту, що споруджується за шість днів [64, с. 206]. На сьомий герой досягає бажаного і йде на відпочинок: «Вийшов сибі на двір на другі день рано [...] вдарив у стіл сигнатом. Виходи на двір: бурок їсти так, як він замислив, бурок, хоць яйце качай. На другі день замислив сибі, жиби стало їму дерево тим боком і тим розмаїте. На третій день замислив сибі, жиби на тім дереві було овоц. На четвертій день вийшов і замислив, жиби їму був тиліграф. На п'ятій задумав, жиби по тім дереві злоті птахи скакали. На шестій день подумав сибі, жиби він маї розмаїте войско. На семій день вже то він буде вибиратисі до сльобу» [2, 42].

Християнські мотиви фігурують і в сюжетах російських та білоруських казок, але їх смислове наповнення різниться з огляду на те, що у росіян та білорусів «слабо розвинуте особисте релігійне начало» [21, с. 17]. Віра для білоруса має характер радше прагматичний, на рівні виконання обрядів за принципом «так було від віку» і дотримання заповідей в їх нормативному розумінні [220, с. 28]. Цим, на нашу думку, пояснюється відсутність звертань казкових персонажів безпосередньо за поміччю до Бога чи святих. У російських народних казках знаходимо елементи пошанування ікон та згадки про церковні служби. Так, на таке вираження релігійності росіян можна натрапити в сюжеті «Невірна дружина і чоловік, що прикидається сліпим» (СУС 1380), названому А. Андрєєвим «Никола Дупленский». Е. Померанцева пояснює його надзвичайну популярність у російській казковій традиції зв'язком з поширеною вірою у чудотворні ікони, їх здатність змінювати місце появи, кровоточити, сльозоточити чи говорити. Мотиви, пов'язані з чудотворними іконами, посіли чільне місце у неказковій прозі, а тому легко мігрували у народну казку [156, с. 391]. Підкреслимо, що для української казкової традиції сюжет «Невірна дружина і чоловік, що прикидається сліпим» (СУС 1380) не характерний.

Ментальності українців чужий екстравертний тип релігійної свідомості, що виявляється у боязні Божої кари чи схилянні перед предметами культу. Тонкий гумор виявився навіть у змалюванні християнських персонажів. Типовою для української фольклорної традиції є десакралізація Бога та святих, поширена в календарно-обрядовій поезії (Бог – орач ниви у колядках та щедрівках). Вказане явище не свідчить про неповагу до того чи іншого християнського образу, відбувається його вихід зі сфери культу, обряду і входження у царину народних знань, етики та гумору [53, с. 175]. Втіленням

десакралізації вважаємо мотив носіння святими Юрієм, Петром і Павлом сніданку чи обіду Сонцю: «От принюс єму Юрий снідати» [7, 10]. Герой навіть здатний фізично покарати святого за нанесену ними шкоду його угіддям: вибите збіжжя, розкидані стіжки, з'їденого коня та ін. Підкреслимо, що гумористично-іронічне змалювання святих властиве не лише казковому епосові, а й українській етіологічній легенді, в якій святі Юрій, Петро і Павло змальовуються у виразно гумористичному плані [17, 110–119]. Як і в календарно-обрядових піснях, так і в казковому епосі стикаємося з мотивом залучення святих до землеробських робіт: «Аж там святії молотять жито, а святий Петро стоїть над іми за приставу» [7, 332]; «Побачив, що Буиг пшеницю віє» [7, 332]; «Ну, – каже Бог, – ходім, Петре, молотить» [7, 329].

У народних казках відтворюється ідеальна структура української родини (повна сім'я – батько, мати, діти), з важливою роллю жінки-матері, жінки-господині, що спонукало дослідників до виокремлення архетипу матері як однієї з підставових рис ментальності українців. Аналіз родинного життя народу, за висловом М. Цимбалістого, конче важливий, адже родина є носієм традицій «у способі думання, настанов до зовнішніх і внутрішніх побудів, типових відповідей на різні ситуації» [218, с. 37]. На демократичному характері сімейних взаємин – на противагу авторитарному в російській родині – наголошується у варіантах сюжету «Царівна жаба» (СУС 402). Так, у російській казці рушієм дії виступає бажання царя одружити синів, причому відповіді про згоду царевичів не наводиться, адже, за російською традицією, царевичі мають сліпо підкорятися волі батька, виступаючи пасивними персонажами [143, с. 267]. В українському варіанті маємо розгорнутий діалог, що є свідченням демократичних стосунків між батьками і дітьми в родині: «Сини мої, соколи мої! Дійшли ви до літ – час уже вам подружжя шукать» – «Час, – кажуть, – таточку, час» [4, 99]. Цар також радиться із дружиною, що репрезентує рівноправне становище жінки у сім'ї, і лише тоді скеровує синів натягати «стрілочки мідні на срібний сагайдак» [4, 99]. У казках українців віддзеркалюються й ієрархічні стосунки між братами: «Котрого з вас, синки, перше оженить? Старший брат каже: Мене, бо я найстарший» [7, 473]; «Ни йде так жиби ти, старший, ходив за мною, молодшим, а мене-сь оженив. Тільки, – каже, – так іде: як ти старшій ї, завжди тобі подобаї перши жинитисі, а я буду при тобі» [39, с. 82].

Вибір чоловіка (дружини) для української молоді відповідальний крок, адже за традиційними етнічними нормами шлюб укладається на все життя і освячений Богом, а розлучення (навіть неформальні) не набули поширення. Тому і казковий герой підходить до вибору пари з усією серйозністю, усвідомлюючи, що це відповідальний і незворотний крок: «...це не яблучко з яблунки зірвать: добре зівів, недобре – кинув; міні треба з нею вік кортати» [7, 23]; «...то не грушки вкусити, а треба навек жити» [219, с. 56].

Рівень культури народу значною мірою залежить від статусу жінки у родині та суспільстві. Як влучно зауважив В. Цимбалістий, матріархальна структура української родини «дає далекойдучі наслідки на виховання і формування характеру української людини» [218, с. 38]. Норми поведінки, характер моралі, ідеал людини, настанова до життя в українців

підпорядковані ієрархії вартостей – типових для жіночої свідомості. Звідси і шанобливе ставлення до жінки-матері, вірної дружини. Цілком закономірним стала поява мотиву про розумну дружину, яка навіть дурня здатна вивести в люди: «...попросиш у Бога доброї жінки, то коли дасть Бог, що матимеш добру жінку, то до віку тобі буде, поки жив будеш, то матимеш» [17, 291]; «А що ж? Скажи, щоб умна жона була, то в тебе і хазяйство буде» [4, 155].

Однак траплявся і нелад у сім'ї, часто спричинений невірністю дружини. Казки про лихих та зрадливих дружин наявні у репертуарі багатьох етносів. Відомо, що ставлення до жінки у росіян, білорусів та українців значно різняться. На це вказували такі дослідники української ментальності, як М. Костомаров та В. Антонович, залучаючи до аналізу тексти російської та української фольклорної поезії. Різниця відчувається і в прозовому матеріалі, зокрема у народних соціально-побутових казках. Для детальної ілюстрації розглянемо інтерпретацію кількох відомих сюжетно-мотивних типів про зрадливих жінок – «Дружина-доказниця» (СУС 1381), «Дружина-базіка» (СУС 1381 D), «Нетямуща дружина» (СУС -1382*) – українською та російською казковою традицією. Так, в українських варіантах акцентується не стільки на любові жінок до пліток, як на необережності дружини героя, адже вона «по секрету» говорить про знахідку чоловіка сусідці чи кумі. Так новина доноситься до пана. У російських ж таємницю дружина виповідає навмисне, бажаючи покарати чоловіка за побої: «Пстой! подлец! Узнаешь меня. Ты хочешь все золото себе забрать; нет, врешь! Я тебя упеку, в Сибири места не сыщешь! Сейчас пойду к барину!» [12, 173]. В українській казці не знайдемо лайливих слів на адресу дружини, яких є чимало у російській: «глупая баба», «старая кочерга», «что ты бредешь, подлая» [12, 174]; «Пошла вон, дура» [12, 175]. Відсутність нецензурних висловлювань у звертанні до дружини в українських варіантах пояснюється специфікою ментальності, адже для нашого етносу властивий тип матріархальної родини, трактування жінки як берегині домашнього вогнища. Акцент у російських варіантах ставиться на покаранні дружини. Оповідач «смакує» епізодом побиття дружини паном чи власним чоловіком: «Барин рассердился и велел принесть розог и заставил при себе ее наказывать. Растянули ее сердечную и начали потчевать, а она знай себе и под розгами то же рассказывает» [12, 174]; «Старик терпел-терпел, да не вытерпел, схватил ее за косу и давай таскать по полу; досыта потешился!» [12, 172]. Нерідко знаходимо детальне зображення покарання нерозумної дружини й у білоруських казкових текстах: «И давай лупцаваць та Матруну, та пана» [5, 7]; «Усхапіўса з лавы, да як пачаў яе цягаць за косы да пачаў лупіць па чом папало, дак годзі яна з тых часаў лезці гаспадару ў вочы» [5, 160]. Отже, в російських та білоруських казках фізичне покарання дружини інтерпретується як корисне і необхідне. В українських текстах лише вказується, що дружину провчили або ж, навпаки, чоловік випрошує у пана залишити її у спокої і відпустити додому [4, 186].

Таким чином, у народних казках втілилися основні етнопсихологічні константи українців. Незважаючи на певну регіональну диференціацію фольклорної традиції, у казковому епосі віддзеркалюються сталі прикмети національного духу. Внутрішня релігійність та синкретизм християнського і язичницького начал репрезентовані як у характері казкових персонажів, так і в

окремих епізодах сюжетної дії: прохання про допомогу Бога чи святого, спорудження хати за сім днів тощо, молотіння жита Богом та святими. Індивідуалізм та невизнання авторитетів українцями у казках проявляються насамперед у стосунках героя із особами, вищими за соціальним статусом (царем, паном). Прагнення взаємодопомоги реалізується через дотримання правил гостинності, та зображення покарання за їх порушення. Українська казка чітко відобразила також національний ідеал родини, з ключовою роллю жінки-матері та ієрархічними стосунками між дітьми.

Список використаних джерел:

1. Мірчук І. Світогляд українського народу / Іван Мірчук // Народна творчість та етнографія. – К., 1996. – № 1. – С. 22–31.
2. Галицькі народні казки [в Берліні пов. Бродського із уст народа списав О. Роздольський. Впоряд. і порівняння додав І. Франко] // Етнографічний збірник : у 40 т. – Львів, 1895. – Т. 1. – VIII + 188 с. ; іл. 3. Оповідання Р. Ф. Чмихала / зібрав Володимир Лесевич // Етнографічний збірник. – Львів, 1904. – Т. 14. – 341 с.
4. Народныя южнорусскія сказки. / издал И. Рудченко. – К. : Въ типографии Е. Федорова, 1870. – Вып. II. – 209 с.
5. Сержпутовский А. К. Сказки и рассказы белорусов-полешуков (материалы к изучению творчества белорусов и их говоров) / А. К. Сержпутовский. – СПб. : Изд. Отв. рус. яз. и словесн. Имп. акад. наук, 1911. – (4), VII, 187 с.
6. Болгарские народные сказки / [пер. с болг. М. Княгиной-Кондратьевой]. – М. : Художественная литература, 1953. – 271 с.
7. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел : материалы и исслед., собранные д. чл. П. П. Чубинским. – СПб., 1878. – Т. 2. : Малорусскія сказки. – 688 с.
8. Казки та оповідання з Поділля : в записках 1850–1860 рр. / [упорядк. М. Левченко]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1928. – Вып. 1–2. – 598 с.
9. Янів В. Українська духовність у поетичній візії Шевченка / Володимир Янів // Записки НТШ. – Париж ; Нью-Йорк, 1962. – Т. 169. – С. 506–537.
10. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев / Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. – М. : Наука, 1990. – 224 с.
11. Успенский Б. Царь и Бог: семиотические аспекты сакрализации монарха в России / Б. Успенский // Языки культур и проблемы переводимости. – М., 1987. – С. 47–53.
12. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. / [подгот. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков ; отв. ред. : Э. В. Померанцева, К. В. Чистов]. – М. : Наука, 1984. – Т. 1. – 512 с.
13. Bajki (skazki, kazki) ze wsi Jurkowszczyzny (powiatu Zwiąhelskiego gubernii Wołyńskiej) / zebrala Zofia Rokossowska // Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne. – Kraków, 1897. – Т. 2. – S. 14–118.
14. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях / Б. Д. Гринченко. – Чернигов, 1897. – Вып. 1–2. – 390 с.
15. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К. : Фенікс, 1992. – 168 с.
16. Знадоба для пізнання угорско-руських говорів. Б. Взорці бесіди угорських руснаків (Говори з наголосом сталим) / подав Іван Верхратський // Записки НТШ, 1899. – Т. 29. – С. 127–200.
17. Малорусские народные предания и рассказы / свод М. Драгоманова. – К., 1876. – 434 с.

Микола Дмитренко, д.філол.н.

УДК 398 (477): 908

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР І КРАЄЗНАВСТВО

Анотація

Висвітлено роль локальних осередків фольклоротворення. Наголошено на тому, що за походженням традиційна творчість соціолокальна, родова, яка поширюється й набуває ознак етнічної. Важливу функцію у поширенні фольклорних творів відіграє краєзнавча література.

Ключові слова: фольклор, традиційна творчість, глобалізація, національна культура, функціонування, краєзнавча література.

Аннотація

В статье освещена роль краеведения в изучении фольклора. По своему происхождению это творчество социолокальное, родовое, которое при распространении набирает черт этнической традиции. Важную функцию в познании фольклорных произведений выполняет краеведческая литература.

Ключевые слова: фольклор, традиционное творчество, глобализация, национальная культура, функционирование, краеведческая литература.

У світовій гуманітарній науці термін фольклор як народна традиційна творчість загальнозрозумілий, хоч учені західної півкулі та й деякі європейські науковці (зокрема й автори дефініції, що її 1989 року оприлюднено через ЮНЕСКО) його розуміють досить широко як комплекс обрядів, звичаїв, пісень, легенд, переказів, танців, інструментальної музики тощо, які зберігають тяглість у поколіннях і залишаються або в законсервованих, або в пасивних формах. В багатьох країнах світу автентична традиційна творчість в своїй основі існує лише як пам'ятка минулих епох, а тому суттєво не впливає на збереження самоідентичності, патріотизму, пошанування попередніх поколінь (культ предків). Відтак глобалізаційні тенденції витворення єдиної світової монокультури у формах розваги, кітчу, фарсу в останнє десятиліття даються взнаки: руйнування традиційної творчості відбувається прискореними темпами. Спостерігаються тенденції до згасання усної традиційної творчості, забуття й відмирання багатьох автентичних явищ народної обрядовості, звичаєвості, пісенності, оповідальності. За цих умов варто було б більше уваги виявляти народній традиції. На жаль, в Україні нема значних державних капіталовкладень у збирання, дослідження, збереження й пропаганду усної народної творчості. Актуально спорядити велику комплексну експедицію у маловивчені регіони України: скажімо, в Донецький край.

Фольклор – не тільки далеке чи недавнє минуле, але й наше сучасне, адже він, як стверджував геніальний українець Олександр Потебня, твориться безперервно, повсюди й скрізь, «щогодинно й щохвилино, де розмовляють і думають» [4, с.59]. Фактично О. Потебня проголосив положення про те, що фольклор як явище народного світогляду безсмертний. Проте ідеологи глобалізму, «нових міров» декларують тези про уніфікацію та нові союзи спільнот, у яких роль минулого (етнічних історій, національних традицій, фольклору) не матимуть значення, адже в епоху техногенних катастроф, мовляв, варто об'єднуватись і думати про майбутнє виживання. Концепція «золотого мільярда» Заходу зіштовхується з потугами «Русского мира»: обидва геополітичні монстри монопольні як щодо економіки, так і щодо культури та мови: іншим, іншомовним етносам, національним традиціям в хитромудрих цинічних задумах місця не залишено. Відтак ігнорується фактор ідентичності, власного розвитку, національної культури, в основі яких лежать мова і фольклор. Справді, фольклорна свідомість стосується всіх і кожного, відтак кожний представник етносу є носієм фольклору. Творцями ж фольклору були й залишаються естетично розвинуті особистості з глибокою родовідною пам'яттю, багатим

життєвим досвідом, своєрідні народні медіатори – такі, як, скажімо, полтавчанка Маруся Чурай, Меланія Загорська з Чернігівщини, закарпатський казкар Андрій Калин, видатна народна співачка з Поділля Явдоха Зуїха.

*В Ладжині вітер віє,
А в Зятківцях тихо.*

*А в Кушницях добра нема,
В Чечелівці лихо... –*

ось такими рідними топонімами й сюжетною інтригою пісенно означає місце події Явдоха Зуїха. Це – один із прикладів того, як твориться пісня талановитим носієм фольклору в певній конкретній місцевості. Доказом соціолокальної творчості є чимало жанрів фольклору: топонімічні, історико-героїчні легенди й перекази, коломийки, пісні-хроніки тощо. Та й будь-які популярні пісні, що мають багато варіантів, існують у місцевих говірковоритмічно-інтонаційних смислоформах.

Соціальне, економічне, політичне і культурне значення фольклору в історії надзвичайно велике; завдяки фольклору збережено самотність націй і культур, забезпечено розмаїття й багатство загальнолюдської культури. Втрата чи знищення усних традиційних культур, їхній занепад може призвести до морально-духовних і світоглядних катастроф людства. Внаслідок зменшення питомої ваги фольклору відбулися й певні трансформації в свідомості та діях багатьох людей: виродження ідеального світогляду та формування надмірної залежності від матеріальної субстанції; породження таких явищ, як перекотипольність, манкуртизм, «хатокрайність», знецінення статусу національної належності, соціальна пасивність, ізоляційність, конформізм, потурання носіям негативних ціннісних орієнтацій, послаблення рівня самодисципліни, подвійна мораль, відсутність мети, ідеалів тощо.

Послаблено роль фольклору у навчанні й вихованні. У навчальних програмах для загальноосвітніх шкіл, гімназій, ліцеїв вихолощується український національний сегмент, скорочується кількість годин на вивчення української мови, літератури. Курси народознавства, українознавства з волі державницьких опікунів освіти стали українським дітям не обов'язковими. Освітня система в Україні потребує оновлення змісту та методів навчання в руслі впровадження національної доктрини [Див.: 1, с.3-8].

Для успішної розбудови Української держави особлива роль належить формуванню національної свідомості, пам'яті, патріотизму юного громадянина. Реалізації такої надзвичайно важливої місії, на наш погляд, сприятиме обов'язкове викладання в загальноосвітніх закладах українського фольклору та етнографії як базових навчальних дисциплін. Український фольклор як визначальна складова традиційної народної культури, носій мови й світогляду – універсальний засіб вираження ментальності українців і важливий чинник формування національної самосвідомості, формування духовного світу особистості, її морально-естетичного розвитку, психологічної самодостатності.

Необхідність пізнання фольклору детерміноване передусім гуманістичними устремліннями, спрямованими на збереження людини, нації, людства загалом. Бурхливий розвиток інформаційних технологій забезпечує великі можливості обміну культурними цінностями, знанням традицій,

звичаїв, усної творчості народів світу. Україна з високо розвинутою традиційною народною культурою може стати гідним репрезентантом своїх надбань, у діалозі культур і традицій продемонструвати справжній атракціон унікального мистецтва, що творилося протягом тисячоліть.

Особливої актуальності набуває фольклор, безпосередньо пов'язаний із мовою, історією, краєзнавством, родинознавством тощо. Як відомо, фольклор має соціолокальне походження, а тому варто посилити дослідницьку увагу до осередків фольклоротворення на місцях. Традиційно фольклорна творчість народу стала явищем світогляду як творчість тих, хто безпосередньо пов'язаний із працею, виробництвом (мисливство, хліборобство, ремісництво тощо), самозахистом (козацтво, повстанські та визвольні рухи), дозвіллям.

Від часів дотрипільської цивілізації в українському фольклорі простежуються сегменти архаїчної творчості, передусім обрядової, ритуальної, пов'язаної з сакральною сферою буття. Свого часу О. Потебня писав, що календарно-обрядова творчість українців сягає давніх епох, скажімо, веснянкова пісня «А ми просо сіяли» виникла не менше як шість тисячоліть тому. Вважається, що епоха неоліту знаменувала перехід людності від непродуктивного мисливства до продуктивного скотарства і землеробства, до відкриття колеса, жорен (зернотерки), ткацького верстата, гончарного круга, приручення коня, собаки тощо. Тоді ж формуються музично-структурні типи календарної обрядовості, а також і родинної – зокрема, весільної [2, с.125].

Епоха трипільська закріпила й розвинула паростки усної колективної творчості. Великі поселення на декілька тисяч (протоміста) об'єднували роди, які активно спілкувалися між собою, поширюючи певні форми пізнання світу та світовідтворення. Творчість окремих родів ставала надбанням ширших кіл, народжувалась традиція, яка зберігала свою тяглість протягом століть. Родова пам'ять зберігала традиційну творчість і знання у випадках переселень на інші місця проживання. Роль природи, ландшафту, звичаїв, обрядів соціолокального середовища були надзвичайно важливими факторами фольклоротворення і в наступні періоди розвитку людини й суспільства, в якому до уваги брали не тільки міфопоетичні, ритуально-сакральні, але й історичні, соціально-побутові чинники. До ХХ ст. усна традиційна культура зберігала багато своїх основних функцій та форм. Динаміка традиції у зв'язку з розвитком цивілізації, науково-технічним прогресом з еволюційного шляху стала на шлях революційно-руйнівний з елементами революційно-творчими. Особливо помітно ці процеси відбувалися в містах, села зберігали консервативні елементи світогляду й родогенетичної творчості довше.

Фольклор етносу – це «система локальних традицій», «фольклорна традиційна культура у своєму конкретному наповненні завжди регіональна і локальна» (Б. Путілов), що в своєму функціонуванні і розвитку пов'язана з певним просторово обмеженням середовищем, є «локальною художньою культурою» тощо. Ця реальність пояснюється дією і впливом загальних чинників, якими зумовлена регіональна варіативність і всіх інших складових

традиційно-побутової культури етносу, зокрема збереженістю і проявом на місцевому рівні культурних пережитків колишніх родових і племінних спільностей, які інтегрувалися в народ [3, с.10].

Як відомо, твори фольклору мають декілька фаз життя: виникнення, активного функціонування, згасання, пасивного збереження (консервування), забуття (відмирання), часткового відродження (актуалізації). Час від часу у суспільстві актуалізується потреба на певні фольклорні жанри, із пасивних запасів твори вливаються в нові контексти буття, відроджуються, виконуються на запити доби. Навіть такий законсервований жанр фольклору, як думи, що активно функціонував протягом декількох століть, у ХХ – на поч. ХХІ ст. набув поширення через концертне виконавство, популяризацію українського народного мистецтва і України у світі.

Соціолокальне середовище – найродючіший ґрунт для творчості, що виникає і поширюється усно. Можна навести чимало прикладів того, як в одному населеному пункті було зафіксовано тисячі фольклорних творів. Скажімо, Павло Гнідич у с. Бацманах Роменського повіту на Сумщині записав сотні народних пісень, казок, легенд, переказів і опублікував їх 1915-1916 рр. кількома збірками. Сільський учитель Гнат Танцюра в 1920-х – 1950-х роках у своєму рідному селі Зятківцях Гайсинського району Вінницької області записав декілька тисяч пісень, багато прислів'їв та приказок, загадок, замовлянь, переказів. Від талановитої народної співачки Явдохи Зуїхи, відомої нині в усьому світі, записано 1008 пісень! («Пісні Явдохи Зуїхи». – К., 1965. – 810 с.). Окрім цього, Гнат Танцюра здійснив опис традиційного весілля: опис обряду за етапами, 800 пісень, 144 танці та ігри («Весілля в селі Зятківцях». – К., 1998. – 404 с.) і створив історію рідного села Зятківці, де переплелися пісня й доля подільського краю («Зятківці. Історико-етнографічний нарис». – К., 2006. – 640 с.).

Яскравий приклад багатого функціонування усної традиційної творчості – смт Погребище Вінницької обл. У ХХ ст. там збирач фольклору Настя Присяжнюк записала величезну кількість матеріалів: понад 50 тисяч прислів'їв та приказок, декілька тисяч пісень, сотні голосінь, замовлянь, легенд, переказів, прикмет. Поки що з цієї багатющої скарбниці опубліковано лише частку – академічний том «Пісні Поділля» (1976), записи голосінь («Голосіння, тужіння. плачі». – К., 2007). Від Насі Присяжнюк записував народні голосіння К. Квітка, декілька записів на фонографі потрапили до Британського музею в Лондоні. У с. Вишнопіль Тальнівського району на Черкащині Мирослав Мичик у десятирічному віці записав від своєї бабусі Горпини колядки та щедрівки. Ці записи ввійшли до академічного видання «Колядки та щедрівки» (1965) в серії «Українська народна творчість». Унікальний факт в історії світової фольклористики! А наш сучасник Микола Зінчук із Прикарпаття не тільки зібрав майже десять тисяч українських народних казок, але й опублікував уже двадцять п'ять великих томів (матеріали подано за регіонами).

Фактично в кожному українському місті, селі й сьогодні можна зафіксувати чимало зразків усної народної творчості, а відтак упорядкувати й видати антології фольклору різних жанрів, зберегти ці скарби для нащадків. На

жаль, не скрізь є такі великі ентузіасти-збирачі, як Гнат Танцюра, Настя Присяжнюк чи наш сучасник фольклорист Іван Хланта на Закарпатті, який записав і видрукував десятки збірок пісень, казок, легенд і переказів, створив у рідній школі села Копашнево Хустського району унікальний Музей книги.

Велику роль у збереженні й популяризації традиційної творчості відіграє краєзнавча література. Історія населених пунктів безпосередньо пов'язана з фольклоротворенням, це засвідчують передусім топонімічні легенди й перекази, а також твори про конкретні історичні події чи документальних героїв – полководців, діячів повстанських рухів, масових заходів, засновників сіл. Нещодавно побачила світ книга, що у своїй назві містить жанрове означення «легенда»: Роглев Х. Й., Бошицький Ю. А., Голубаха І. А., Мунін Г. Б. Легендарні села України. – К., 2009. – 256 с. (сюди, зокрема, ввійшли розповіді про такі села, як Трипілля, Сокиринці, Микулинці, Невицьке, Качанівка, Дениші, Млинів та ін.).

Краєзнавча тематика особливо актуалізована в останнє десятиліття. Опубліковано ряд помітних досліджень історій конкретних сіл та містечок, на що раніше відчувався духовний голод: Качкан В. Незнищене село: сторінки історії села Рибного Тисменицького району у слові і документах. – Коломия, 2000. – 196 с.; Клишта П. І. Село Зазим'є на Київщині: Істоико-краєзнавчий нарис. – К., 2000. – 224 с.; Гром Г. Франкові Нагуєвичі. – Дрогобич, 2004. – 284 с.; Легендарна Буша: Історія, перекази, поезія. – Вінниця, 2004. – 120 с.; Романюк Я., Романюк Л. Залуччя над Черемошем. – К., 2004. – 262 с.; Панчук В. Мар'янівка – пісня і доля. – К., 2004. – 324 с.; Коритко Р. Данильче – село Опільської землі. – Львів, 2005. – 424 с. та ін.

Чимало видань безпосередньо висвітлюють фольклорно-етнографічну традицію сіл: Медведик П. Село Жабиня на Зборівщині: Весілля. Народні звичаї та обряди. – Тернопіль, 1996. – 224 с.; Пісенна традиція села Лука /Автор-упорядник І. Павленко. – К., 2009. – 248 с.; Кравченко В. Зібрання творів та матеріали з архівної спадщини. – Т.2 /Упоряд. О. Рубан. – К., 2009. – 640 с. (сюди ввійшли фольклорні та етнографічні матеріали, зібрані відомим вченим В. Кравченком та його кореспондентами в селі Беги Коростенської округи).

Письменник і вчений Віктор Жадько створив універсальну енциклопедію «Черкащина».

Енциклопедією одного села можна назвати велику за обсягом працю, справжній сучасний фоліант: Мовчан В. П., Нерубайський І. А., Олійник В. Й. Криві Коліна крізь терни і роки. В історії села – історія України. Історико-краєзнавча, художньо-публіцистична оповідь. – К., 2010. – 712 с. Це науково-популярна, щедро ілюстрована розповідь про історію села Криві Коліна Тальнівського району на Черкащині. У передмові «З любов'ю до рідного краю» С. Горошко – кандидат історичних наук, голова історико-культурологічного товариства імені Докії Гуменної – слушно наголосив на вагомій ролі фольклору – усної історії – у написанні краєзнавчої праці, своєрідної перлини, що виграє багатьма барвами. Це не тільки соціально-побутові, родинні перекази, але й пісні, частівки, примовки, прислів'я та приказки про різні часи й епохи від давнини до катаклізмів ХХ ст.

У кожній історії села автори – професійні історики, краєзнавці, місцеві аматори – використовують зразки усної народної традиційної творчості. Це одна з органічних писемних форм поширення фольклорних скарбів. Само собою зрозуміло, що такі краєзнавчі видання – значний внесок у формування національної самосвідомості народу, відродження традицій, патріотичного виховання, родинознавства, турботу про природу й екологію душі.

Отже, український фольклор залишається потужним фактором пізнавально-інформаційної діяльності, естетичного смислонаповнення та формування високих і світлих ідеалів.

Список використаних джерел:

1. Дмитренко Микола. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду //Фольклористичні зошити. – Вип. 10. – 2007. – С.3-10; 2. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця, 2009. – 404 с.; 3. Кирчів Роман. Із фольклорних регіонів України: Нариси й статті. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 352 с.; 4. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. – Х., 1905. – 652 с.

Вікторія Завадська, к. філол. н.

СИМВОЛІКА ЛОЖКИ У МІФОЛОГІЧНОМУ СВІТОГЛЯДІ СЛОВ'ЯН

Анотація

Ложка належить до тих предметів, що мають символічне й побутове використання, відповідно – й два семантичні плани: профанний та сакральний. Численний фольклорний та етнографічний матеріал демонструє зв'язок ложки з певною особою та використання її у обрядах як предмета ритуального, що може бути посередником між світом людей та світом предків.

Summary

One of the important images of the Ukrainian mythology, a spoon, is considered. Spoon is a magic talisman for its owner, but when the spoons owner dies, it becomes dangerous for other people. Plural folklore and ethnographic material demonstrates an individual character of the spoon and its connection with the definite person. Spoons were used in the burial rituals and in the fortune tellings as the communication channel for the deads.

Однією з особливостей міфологічного світогляду є поліфункціональність речей. Точніше, неоднозначність їх сприйняття людською свідомістю, наявність двох планів побутування предмета як сакрального, ритуального, дотичного до сфери духовної та як буденного, побутового, цілком профанного. Перетин або ж накладання цих двох площин становлять цілісність традиційного світосприйняття, коли та чи інша річ стає в однаковій мірі об'єктом матеріальної та духовної культури народу. Російський дослідник А. К. Байбурін писав з приводу цього: «Предмет стає фактом культури лише у тому випадку, якщо він відповідає і практичним, і символічним вимогам» [1, с. 215-226]. Оскільки, за міфологічними уявленнями, людина й усе, що її оточує, є зменшеною моделлю загального космічного устрою, дослідників фольклору та етнографії не дивують факти, коли речі цілком побутові, звичні для сучасної людини, розкриваються у ритуально-обрядовому контексті як магічні, сакральні. Таким чином, відбувається процес сакралізації/десакралізації матеріального об'єкта, і

прикладів такого порядку можна навести безліч, починаючи від посуду відповідної форми і закінчуючи структурою господи в цілому. На думку Байбуріна, поєднання двох абсолютно різних семіотичних полюсів є не просто можливим, але й обов'язковим для більшості предметів народної культури, адже при створенні речей людина, усвідомлюючи це чи ні, уподібнювалася до творця, а матеріал, з яким вона працювала, набував певної форми і ставав частиною космічної моделі, перебираючи на себе певні символічні функції. Усе це відбивалося у системі народного світобачення.

Ложка є одним з тих численних прикладів, про які ми згадали. Більше того, вона є надзвичайно цікавим, унікальним зразком подібної сакралізації/десакралізації, оскільки протягом багатьох століть, можливо, тисячоліть, майже не змінила своєї форми й призначення. На основі відомостей про найдавніші ложки можемо зробити припущення, що на первісних етапах розвитку суспільства були ложки, що мали суто ритуальне призначення, а також прості ложки, які широко застосовувалися у побуті. У Рігведі згадується кілька назв жертовних ложок, функції яких чітко диференціювалися. Це і *ghrtāc*, що у буквальному перекладі означає «звернена до жиру»; і *juhū* – «та, що наливає»; а також *srūc*, коротка назва якої українською перекладається як «велика дерев'яна жертовна ложка». Усі ці ложки використовували для набирання олії та жиру. Окрім цього, були спеціальні ложки для божественного напою соми: *sruvā* – «маленька ложка» та *grāha* – «повний черпак» [33, с. 508]. Спеціальні ложки та лопатки для жертовних богослужінь згадуються у текстах Старого заповіту [3 Цар. 7:40; 4 Цар. 25:14; Єр. 52:18].

Таке різносемантичне сприйняття однакових предметів збереглося у православному обряді богослужіння, де ложка, що використовується під час служби Божої, є не просто табуйованим предметом, але має навіть окрему назву, запозичену з церковнослов'янської мови, – «лжица». І хоча у давнину ложки називали або ложками, або лжицами, незалежно від того, чи йшлося про столовий посуд, чи про церковне приладдя [32, с. 24-34], зараз для православного християнина слово «лжица» означає лише оту богослужбову срібну чи золоту ложку, яку не можна ні за яких обставин використовувати для звичайних цілей, бо це може призвести до жакхливих наслідків.

На території Європи (Центральна Болгарія, Центральна Греція) знайдено кістяні ложки, які датуються 6 тис. до н. е. [47, с. 19, 31]. Бронзові та залізні ложки дуже рідко зустрічаються у похованнях Степової Скифії (V-IV ст. до н. е.) [7, с. 65, 77]. Глиняну опалену ложку, датовану III ст. н. е., було знайдено у с. Черепин Пустомитівського р-ну Львівської обл. [2]. Б. А. Рибakov зазначає, що серед давньоруських археологічних знахідок різноманітних амулетів дуже часто трапляються залізні ложки, орнаментовані знаками, що, на думку дослідників, є позначенням сонця та землі [34, с. 543]. Є згадка про кістяну ложку, яку знайдено у похованні дитини неподалік від Десятинної церкви у Києві [20, с. 38-40]. Найдавніші зразки українських дерев'яних ложок, що дійшли до наших часів, належать до XII-XIII ст. Їх знайдено у Києві на Подолі. Проте у «Повісті врем'яних літ» є запис про те, що дружина князя

Володимира користувалася дерев'яними ложками, доки вони не почали нарікати, говорячи: «зло есть нашимъ головамъ! да намъ ясти древлѣяными лжицами, а не серебряными». И се слышавъ Володимиръ, повелѣ исковати лжици сребряны ясти дружинѣ, рекъ сице: «яко сребромъ и златомъ не имамъ налѣсти дружины, а дружиною налѣзу сребро и злато...» [31, 196/197].

Археологи стверджують, що вже в X ст. токарські інструменти, зокрема стамеска та різець, давньоруських майстрів мали такі розвинуті форми й таке широке розповсюдження, що це дозволяло виготовляти різноманітний дерев'яний посуд у масовій кількості [23, с. 123; 10, с. 81-89]. Водночас дослідники відзначають, що деревообробне ремесло було достатньо спеціалізованим [32, с. 24-34], тоді як виготовлення ложок загалом «не виходило за межі домашнього виробництва», що привело до регіональних відмінностей у їхній формі [3, с. 76]. Тому ложки могли функціонувати на побутовому рівні й у найдавніші часи (на підтвердження цього можна згадати пізніше розрізнення так званих мужицьких, або циганських (тобто простих) та фарбованих, розписаних у темно-червоний та золотавий кольори ложок. Але при цьому зберігалися міцно вкорінені у народній свідомості уявлення про ложку як про сакральний предмет, тому використання ложок у різноманітних обрядах є цілком природним.

Застосування ложок у народній культурі східних слов'ян є надзвичайно різноманітним. Російський дослідник народної культури А. Л. Топорков зокрема зазначає, що ложки використовували з ритуальною метою у родинно-побутовій обрядовості, у ворожіннях, під час календарно-обрядових дійств, у магічно-лікувальних обрядах [40, с. 129-134].

Так, ложці приписували **оберегові функції**, наприклад, у сербів було заведено викидати ложку надвір під час грози [27, с. 185]. У народі вірили, що речі-обереги відвертають ворожбу, нейтралізують негативні впливи, захищають від усякого зла. Маємо запис такого епізоду. Маленька дитина сиділа на дворі й великою ложкою їла з миски кашу. Раптом звідкілясь з'явилася змія і підповзла до миски. Тварина кілька разів намагалася скуштувати каші, але дитина біла її ложкою. Очевидців здивувало, що змія не зробила жодної спроби вкусити дитину [Польові матеріали автора 1996 р., с. Красилівка Ставищанського р-ну Київської обл.]. Можна по-різному пояснювати цей епізод, але з міфологічної точки зору, ложка, як предмет сакральний, пов'язаний з культом предків, стала нейтралізатором істоти, що безпосередньо належить до потойбіччя, а, отже, до світу померлих.

Існує багато правил, що регламентують положення ложки на столі. У різних місцевостях по-різному ставилися до того, як повинна лежати ложка (виїмкою донизу чи навпаки) перед початком трапези, у перервах між ковтками, як покласти її, щоб повідомити про закінчення їжі тощо [42, с. 190-204]. Але у будь-якому випадку правила поведінки за столом були тісно пов'язані з уявленнями про світ духів, що оточує людину. Так, на Черкащині й досі вірять, що до перевернутої ложки, держало якої лежить на столі, а другий кінець – на мисці, чіпляються злидні, тому її не можна залишати в такому вигляді [8, с. 31; Польові матеріали автора 1996 р., с. Красилівка

Ставищанського р-ну Київської обл.]. Цікавий факт: у литовському Музеї чортів є експонат «Злидні» українського кераміста М. Вакуленка. Це ложка, яку обсіли іграшкові бісенята. Гадаємо, що образ злиднів з'явився у наведеному повір'ї під впливом християнства, тоді як у давніші часи йшлося про духів предків. На Чернігівщині злиднем називають зайву ложку, що опинилася на столі [4, с. 13-44], а у багатьох місцевостях Росії господиня навпаки клала на стіл зайву ложку, вірячи, що неї трапезуватиме ангел Господень [13, с. 116]. Цікаве за своїм синкретизмом повір'я, розповсюджене подекуди у росіян: якщо за столом поводитися непристойно (поспіхом хапати їжу, брати у ложку кілька шматків, порушувати черговість споживання страв), то ангел відходить, а на його місце сідає нечиста сила, яка вживає їжу замість людини [41, с. 223-237]. У деяких районах Росії вірили, що зайвою ложкою їдять «прокляті діти» або ж «лихий» (тобто біс). Таку ложку намагалися знищити, кинувши її у піч [42, с. 190-204].

Подекуди вважалось небезпечним класти ложку випуклим боком вгору – бо помреш з відкритими очима та ротом [22, с. 48]. Заборону класти ложку «дном догори» пояснює така легенда. Коли Юда домовлявся з вартою, як їм розпізнати серед апостолів Христа, він сказав, що за вечерею усі кластимуть ложку звичайно, а Христос перевертатиме її [29, с. 384]. Тут маємо трансформоване народною свідомістю уявлення про перевернуту ложку як ознаку приналежності до нелюдського світу. Водночас спрацьовує міфологічна модель світосприйняття: ложка, яку, за легендою, Христос кладе не так, як це заведено, вказує на швидку загибель чи навіть сприймається як причина її.

Отже, ми підійшли до ще одного важливого аспекту міфологічного сприйняття цього предмета: ложка вважалася **субституттом людини**, а оскільки була річчю індивідуального користування, то й «асоціювалася з конкретним членом родини» [4, с. 13-44], отже, використовувалася в усіх обрядах родинного циклу – від народження до смерті – й була предметом, ритуально пов'язаним із культом предків.

Численний фольклорний та етнографічний матеріал ілюструє цю тезу. Так, кожний член родини зазвичай мав свою ложку, яку позначав по-своєму [14, с. 104]. Подекуди на Україні (зокрема на Кировоградщині) розрізнялися ложки «чоловічі» та «жіночі», залежно від величини кута між держаком та черпаком. «Чоловічі» ложки були з горбиком, а «жіночі» – рівні (прозорий натяк на статеві відмінності). Жінка ніколи не брала «чоловічу» ложку і навпаки [3, с. 76].

Сучасні ложкарі, пропонуючи ложки, також акцентують увагу на тому, що «оця ложка – чоловіча», і пояснюють це формою держака. Нам довелося бачити ложки, держакі яких подібні до оголених жіночих фігур, жартівливі держакі фалічної форми і т. п. Усі ці ложки презентувалися саме як «чоловічі», і часто-густо фігура на держаку була прихованою, тобто її можна було помітити лише з певного ракурсу – тобто усе-таки зберігається традиційна етична норма цнотливості. Цікаво, що спеціальних «жіночих» чи «дитячих» ложок з держаками спеціальної форми нам не траплялося.

Зовнішня подібність ложки до людського тіла, майже незмінна її форма протягом усього розвитку людства зумовило широке застосування її як обрядового замітника людини. У цьому зв'язку не викликають подиву ляльки, виготовлені з ложок, що були досить популярними в Росії, а також фігурки, які знаходять у похованнях у Сибіру і які за формою нагадують ложки. Припускаємо, що традиція робити з ложок ляльки пов'язана з уявленнями про ложку, як про двійника людини. У найдавніші часи ляльки мали значення сакральне, тому їх клали до колиски немовляти як оберіг [26, с. 378] (порівняймо це зі звичаєм класти ложку до труни небіжчика). До речі, такий акт, як перерізання пуповини новонародженому, колись могли здійснювати також за допомогою ложки (чи на ній). Особливо стежили, аби ложка не була щербатою, бо це віщувало нещасну долю дитині [16, с. 38-39].

До речі, слово «ківш», яке, на думку етимологів, походить від литовського *káušzas* – «ківш», що є спорідненим з *kiaušas* – «череп». Таким чином, стає правомірною гіпотеза щодо надання назви цій посудині (яка за своєю формою схожа на ложку) за подібністю до людського черепа [32, с. 24-34].

В обрядовому чи магічному використанні ложки впадає в око абсолютно чітка асоціація її з господарем або з колишнім господарем, що дозволяє говорити про ритуалізацію цього предмета як антропоморфної моделі в цілому або ж замітника конкретної людини. Особливо показово це у ворожіннях.

У Наддніпрянщині на Голодну кутю після вечері усі члени родини клали свої ложки до миски і накривали хлібиною. Чия ложка вночі сама перевернеться – той помре [6, с. 110]. Щось схоже бачимо у румунів: щоб дізнатися, чи житиме людина, чи скоро помре, її ложку обпирали об щось у хаті. Якщо ложка впаде сама по собі – треба чекати нещастя [35, с. 296]. У Словаччині перед святою вечерею наливали до глека стільки ложок води, скільки членів було у родині. Після вечері воду переміряли. Якщо її ставало менше – хтось помре [5, с. 336]. На Гуцульщині після Святої вечері господиня ставила ложки на лаві «їдалом догори», щоб дізнатися, кому з членів родини судилося померти у новому році. На Поліссі з тією ж метою ложки на ніч втикали в кутю. Чия ложка до ранку впаде – той помре [4, с. 13-44]. На західному Поділлі на другий Святвечір дівчата ворожили: збирали зі столу ложки після вечері та йшли з ними на поріг – «тарабанити». Вірили: «Де пес збреше – туди заміж піду» [6, с. 111]. На півночі Росії у цей же час дівчата клали ложку з кутею під подушку – щоб наснився суджений [5, с. 334]. На кордоні Моравії та Словаччини дівчата напередодні Нового року ворожать з так званою мішалкою – довгою дерев'яною ложкою, яку вони мусять постійно підсовувати матері під час приготування святкових страв. З цією ложкою потім бігли до криниці й стукали по ній, прислухаючись. Якщо відразу йшла луна – це віщувало швидке заміжжя. Якщо луна чулася двічі – дівчина двічі буде у шлюбі [4, с. 13-44]. На Харківщині було суголосне повір'я: якщо на Різдво після вечері взяти свою ложку та вийти з нею за ворота – побачиш Долю, яка пройде й озветься до тебе [18, с. 351].

На Полтавщині вірили у силу так званої «відьмацької» ложки, якою їв старший у родині чоловік. Цю ложку передавали у спадок, їй приписували

лікувальні властивості. Особливого статусу набувала ложка після смерті її господаря [15, с. 115], коли сила померлого допомагала живій людині одужати. на Поліссі «чоловічу» ложку мати затикала дитині за пояс під час замовлянь від різних хвороб. Натомість «чоловічою» ложкою заборонялося розмішувати їжу (щоб чоловік не сварився з дружиною, не ліз у жіночі справи), її не позичали [39, с. 67-136]. Така ложка довгий час зберігалася й у нашій родині. Дідусь, корінний киянин Толочин Г. Д. (1929 – 1989) неодноразово показував мені ложку, яку називав «царською». Це була срібна ложка, досить важка, з черпаком неправильної форми – очевидно, вона справді була дуже давня, бо частина черпака вже стерлася, «з'їлася» від довгого користування. На ложці нібито був вибитий герб царської родини, який дідусь намагався показати мені на держаку через збільшувальну лупу. Проте я, тоді дитина, жодного разу так і не розгледіла ніякого зображення. Пройшло кілька років. Дідусь хворів, про ложку забули. Одного разу я, тоді вже підліток, випадково нагадала про неї дідусеві. І тут з'ясувалося, що ложки вже давно ніхто не бачив. Вони десь зникли, загубилися, або хтось її поцупив. Мені добре запам'яталося, як лютував дідусь, як шкодував він за тою ложкою, як побивався, оскільки «Это ж царская ложка!» Звичайно, ні про які магічні властивості її дідусь мені не говорив, проте весь час повторював, що вона «очень полезная». У ключі нашої теми показовим також є факт, що відкриття втрати ложки (саме відкриття цього, бо ложка зникла раніше) співпало зі швидкою смертю дідуса.

Співвідношення ложки з людиною простежується і в епізодах, де ложка виступає як продовження людського тіла, зокрема руки. «Як умре, покійник лежить на покуті, і беруть піднімають руку, мізинцем душать, де родинка... Як боїшся, що він холодний, то – ложкою» (с. Піски Волинської обл.). У наведеному повір'ї чітко видно тотожність ложки та руки небіжчика [39, с. 67-136]. За давніми уявленнями, рука мала магічну силу, відбиток руки сприймався як знак влади і асоціювався із певною особою [9, с. 153]. Ложка ж, завдяки своїй антропоморфній формі та функціональній належності до предметів індивідуального вжитку, мала особливий статус і розглядалася як корелят руки. А зображення руки, на думку багатьох археологів, ще у мистецтві палеоліту було заміником конкретної людини [28, с. 22; 30, с. 38; 37, с. 14]. Наприклад, А. Окладніков пише, що палеолітичний відбиток руки «був уособленням людини, її двійником» [30, с. 38].

Епізод застосування ложки замість руки (або як її продовження) бачимо у різних жанрах фольклору, коли люди змушені годувати одне одного величезними ложками з довгими держаками. У народному оповіданні про царя Соломона, записаному Степаном Руданським на Поділлі, цар Давид запросив людей на обід, але дав їм довжелезні ложки. Зарадити справі зміг лише мудрий Соломон, що наказав людям годувати одне одного через стіл [21, с. 169-171]. Повторення цього ж мотиву зустрічаємо в легенді про те, як запорожці їли на обіді в цариці. Звичайно, у другому випадку первісний міфологічний зміст було втрачено. Сюжет легенди мав на меті показати винахідливість запорожців. Але й тут збережено міфологічний хронотоп: незвичайний спосіб споживання їжі, застосований в іншому, незвичайному,

чужому, отже, ворожому просторі. А це вимагає від прибульців максимального виявлення фізичних та розумових здібностей. Відбувається характерне для казок випробування їжею, зокрема через спосіб її споживання.

Антропоморфна форма ложки, асоціація її з господарем обумовлює широке застосування ложки саме у поховальній обрядовості на різних етапах поховального обряду, а також утилізацію ложок небіжчиків. Ложка була не просто предметом, зовні подібним до людського тіла, але, як ми вже зазначали, індивідуальною річчю – і це суттєво, оскільки до особистих речей у народі завжди зберігалось особливе ставлення. Суворо дотримувалися правил використання, зберігання цих речей, а також їхньої «утилізації» після смерті людини. Архаїчний звичай псувати речі небіжчика: бити посуд, ламати зброю та знаряддя праці, рвати одяг тощо пояснювався страхом перед мерцем, який може помститися за користування його речами [12, с. 141, 44]. Ложки це стосувалося особливо. Якщо ж хтось наважувався використати ложку померлого, то, за замовченням, ця людина переступала межу профанного світу, долучаючись до потойбіччя. У народному світобаченні це сприймалося негативно й асоціювалося з відомством, чаклунством.

Проте повернемося до використання ложок у поховальних обрядах. Так, в іжорців (нечисельного народу фінно-угорського походження, що мешкав на землях південніше Фінської затоки до р. Нарви, проте повністю асимілювався з росіянами у XX ст.) під час виносу покійника з хати заведено ламати та кидати за труною його ложку, примовляючи: «Це твоя частка, більше не одержиш» [24, с. 14]. На Чернігівщині ложку клали до труни небіжчику, «за яким не голосять» (тобто немає родичів). Якщо ж за мертвим «голосять» - його ложку можна було взяти собі, щоб добре велось хазяйство [інформація, люб'язно надана Іриною Коваль-Фучило, науковим співробітником відділу фольклору ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, записана нею у с. Велика Кошелівка Ніжинського р-ну Чернігівської обл.].

Ложку використовували при розгадуванні загадок, що було частиною поховальної церемонії у багатьох народів. Біля труни в ніч перед похороном або на могилі вже після поховання представники роду загадували одне одному загадки. Естонці вірили, що при вдалому розгадуванні загадок, із хати «не зникатимуть ложки» – тобто не буде нового покійника [24, с. 14]. У фольклорному творі загадка відіграє роль випробування, якому представники нелюдського світу (що для них характерне віщування та всезнання) піддавали живих. Хибна відповідь видавала чужинця, а значить, істоту ворожу, яку треба знищити. Правильна – давала свободу й життя. Тому, за повір'ями, русалки, лісовики, відьми та інша нечисть при зустрічі зі смертною людиною можуть загадувати їй загадки. У поховальних обрядах загадки сприймалися як магічні формули, які представник «того світу» пропонує розв'язати живій людині. Знання відгадки обумовлювалося причетністю до таємниць роду. Це дозволяло розраховувати на особливе опікування з боку померлих представників роду, на їхню охорону та допомогу.

Із цим же пов'язана «Гра з ложкою» – еротична гра при покійнику, під час якої кожна з дівчат повинна була перецілювати усіх парубків або ж навпаки. Існує думка, що це забезпечує плодючість [25, с. 387].

В Україні під час Святої Вечері у тих родинах, де померла дитина, ложку клали на порожнє місце за столом і запрошували душу померлого зі словами: «Твоя ложка лежить і тебе дожидає». Після Вечері ложки не мили, а перевернутими залишали на полиці – щоб душі предків могли скуштувати залишки їжі. Гадаємо, що принадою тут була зовсім не страва, а власне ложка, наявність якої в хаті передбачала і присутність її хазяїна. На Поліссі під час поминальної трапези після кожного ковтка ложку перевертали і клали на стіл. Вірили, що в цей час їдять душі померлих, а той, хто покладе ложку як звичайно – помре. Відбитки таких уявлень бачимо в іншому поліському обряді, що виконується на поминальному тижні, під час так званих «дідів». Після поминальної вечері малі діти залишають на столі ложки. Якщо вранці їх знаходять перевернутими – значить «мерли» приходили. Цікаво, що ложки залишає малеча, адже саме вона вважається безгрішною, отже, здатною до спілкування з іншим світом. Зрозуміло, що ложка в даному обряді є заміником живої людини – дитини.

На Поліссі заведено у першу річницю смерті людини залишати на могилі кухлик та ложку – для небіжчика [36, с. 252-253].

Зв'язок ложок зі світом померлих предків простежується у такому поліському повір'ї. На Русальному тижні заборонялося (особливо дівчатам) увечері мити ложки – бо русалка забере до себе [5, с. 165].

Надзвичайно цікавий приклад використання ложки наведено А. Л. Топорковим. Знову йдеться про білоруський обряд «дідів» – щорічну поминальну учту, один з найважливіших моментів календарної обрядовості. Ложка тут має зв'язки з усіма учасниками обрядової трапези – з живими членами родини та «мерлами» – душами померлих, що прийшли на спільну вечерю роду. Ця вечеря відбувається не так, як звичайна: після кожного ковтка ложку клали на стіл. Лежати вона повинна була стільком часу, скільки потрібно, щоб цією ж ложкою скористалася інша, уявна особа. Пояснювали це так, нібито біля кожного учасника трапези сидить небіжчик, якому треба дати йому можливість скористатися ложкою. Того, хто не кластиме ложку і залишить мерця голодним, – він покарає [42, с. 190-204]. Зауважимо, що акцент зроблено на можливості використання мертвим лише тої ложки, якою скористалася жива людина. Виникає ланцюг: «живий → ложка ← мертвий». У такий спосіб об'єкт перетворюється на суб'єкт, стає субліматом відразу двох осіб, матеріальним втіленням ідеї «відродження/переродження», точкою перетину різних часопросторових площин, посередником між двома світами.

Цікавим у такому зв'язку видається вже описане нами ворожіння, коли дівчата, щоб увійти в контакт з потойбічними силами, використовували ложку, якою перед тим мішали їжу. Л. М. Виноградова вважає це рудиментом обрядового «годування» померлих предків, де замість їжі використано ложку, яка перебувала у контакті з обрядовою їжею [4, с. 13-44].

Нарешті, скажемо про останню можливу причину сприйняття ложки як відповідника людини у міфопоетичному світогляді. Дехто з дослідників

пов'язує слово ложка з хетським коренем *lappa-* чи *lar-* «горіти», «палати». Так само у хетській мові називали спеціальну лопату, за допомогою якої збирали кістки небіжчика під час поховального обряду (відразу спливає у пам'яті образ Баби Яги з неодмінною лопатою, на яку вона садить свої жертви, відправляючи їх до печі). У інших мовах подібні корені має ціла низка слів, що позначають різноманітні лопати чи совки, які нерідко мають ритуальне призначення (наприклад, лопати для випікання хліба) [17, с. 160-161]. Дослідники відзначають, що усі ці слова так чи інакше вказували на контактування речі з вогнем, тобто на спеціальне застосування її [43, с. 10-53]. Звернувшись до архаїчних міфологічних уявлень, пов'язаних з аграрними культами, побачимо, що у більшості з них образ матері-землі супроводжувався метафорою вогню. Вогняне черево землі було місцем перетворення, набуття нової природи, зрештою – відродження. Так, на думку Аристотеля, живі істоти – це результат переробки й варіння продуктів харчування, сухого й вологого, а люди, готуючи їжу, лише наслідують процес, що відбувається у надрах землі [45, с. 64, 305]. Отже, опозиція, винайдена французьким структуралістом К. Леві-Строссом «сире/варене» як «хаотичне/впорядковане» сягає корінням найдавніших міфологічних уявлень, згідно з якими усе, що гинуло у вогні (проходило випробування вогнем), ставало матеріалом для нового творіння. У новохетському тексті про долю новонародженого говориться, що дитина пройде воду, вогонь та випробування лопатою. Дехто з дослідників вбачає у цьому уривку вказівку на обряди ініціації [17, с. 160-161]. Ложка (або ж лопата) у зв'язку з цим була інструментом, за допомогою якого відбувався процес поглинання, отже, була предметом буквально «життєдайним», на якому подавалося те, що мало стати згодом джерелом нового життя.

Подібна за своєю формою до людського тіла, ложка була не просто формальним відповідником людини, але, перш за все, відповідником людської душі. Тут стають зрозумілими описані вище звичаї та уявлення, за якими небіжчик міг їсти лише ложкою живого. Це трансформований космогонічний міф про поглинання нащадків, характерний для багатьох міфологій. У східнослов'янській народній обрядовості цей міф втілювався досить своєрідно, об'єднавши архаїчні міфологічні уявлення, як це бачимо у поліських обрядах «дідів». Ложка тут – і відповідник того, хто їв (душі предка, а у давніх космогонічних міфах – певного божества), і відповідник того, кого їли (жертви, якою найчастіше були діти, що й відбито у народних обрядах). Отже, ланцюг, який було вибудовано нами раніше «живий → ложка → мертвий» тепер можна видозмінити, вказавши на зворотній зв'язок усіх компонентів, де ложка може бути заміником і живого, і мертвого: «живий ↔ ложка ↔ мертвий → живий». В українській казці «Солдатські сини-богатири (Котигоршки)» [44, с. 92-100] зустрічаємо цікаву ілюстрацію магічного співвіднесення ложки з людиною. Два парубки по черзі потрапляють до чарівного царства. На кожного з них в одному й тому ж місці чекає бабачаклунка (яка, за міфологічними законами, є водночас і охоронцем кордону між двома світами, і жрицею-кухарем божества). Баба обіцяє показати дорогу, лише просить зачекати, доки вона «ложечки побанить». В результаті

такої процедури людина перетворюється на камінь. Припускаємо, що у поданому варіанті пропущено одну суттєву деталь. За логікою казки, баба мала б спочатку нагодувати подорожніх, отже, потім мити не просто ложки, а ті ложки, якими вони їли. У первісній свідомості ложка сприймалася як річ, через яку до тіла надходить життя у вигляді поживних речовин. У результаті спрощення цих понять виникло уявлення про ложку як про відповідник душі.

Список використаних джерел:

1. Байбури́н А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология: Сб. статей / Отв. ред. Б. Н. Путилов. – Л.: Наука. ЛО, 1981. – С.215-226.; 2. Баран В. Д. Поселення перших століть нашої ери біля села Черепин. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 100 с. ; 3. Богомазова Т. Г. Кустарные деревообрабатывающие промыслы украинцев в конце XIX – начале XX вв. (Производство деревянной утвари). – Санкт-Петербурга, 1999. ; 4. Виноградова Л. Н. Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст / Ред. кол.: Н. И. (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1981. – С.13-44.; 5. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифоритуальная традиция славян. – М.: Индрик, 2000.; 6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: Оберіг, 1993.; 7. Гаврилюк Н. А. Домашнее производство и быт степных скифов. – К.: Наукова думка.; 8. Гринченко Б. Д. Из уст народа. – Чернигов, 1901.; 9. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993.; 10. Давидан О. И. О времени появления токарного станка в Старой Ладогѣ // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – Вып. 12. – Л., 1970. – С.81-89.; 11. Елизаренкова Т. Я. Мир идей ариев Ригведы // Ригведа. Избр. гимны. Пер., коммент., и вступит. статья Т. Я. Елизаренковой / Отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин. – М.: Наука, 1972. – С.452-525.; 12. Еремина В. И. Ритуал и фольклор / Отв. ред. А. А. Горелов. – Ленинград: Наука. ЛО, 1991. ; 13. Завойко К. Г. Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии // Этнографическое обозрение. – 1914. – №3-4. – С.116.; 14. Заглада Н. Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля. – К.: Київ-Друк, 1926. – С.104. ; 15. Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого архива РГО. – Пг., 1914. – Вып.3. ; 16. Земляк В. С. Лебедина зеряга // Теори в чотирьох томах. – Т.3. – С.5-280.; 17. Иванов В. В. Индоевропейские этимологии. 1. Лим. lópetā 'лопата': рус. лопáта: хет. lappa // Этимология 1983. / Отв. ред. чл.-кор. АН СССР О. Н. Трубачев. – М.: Наука, 1985. – С.160-161.; 18. Иванов П. В. Народные рассказы о Доле // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Космічної, О. О. Боряк; Вст. ст. А. П. Пономарьова. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1991. – С.342-375.; 19. Кавелин К. Нескільки слов о приметах // Архив историко-юридических сведений, относящихся в России, издаваемый Н. Качаловым. – Кн.1. – М., 1850. – Отд.6. – С.3-13.; 20. Каглер М. К. Раскопки древнего Киева // Наука и жизнь. – 1940. – №2. – С.38-40.; 21. Казки та оповідання з Поділля. В записках 1850-1860-х рр. – Вип. I-II. За передмовою акад. А. М. Лободи. Упорядкував Микола Левченко. – К., 1928.; 22. Калинин И. Народные приметы (записано в Мценском уезде в 1915 г.) // Живая старина. – 1916. – №2-3. – Прил. 5. – С.48.; 23. Колчин Б. А. Черная металлургия и металлообработка в древней Руси (домонгольский период) // Материалы и исследования по археологии СССР. – Т.32. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. ; 24. Лавонен Н. А. Карельская народная загадка. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. ; 25. Левкиевская Е. Е. Игры при покойнике // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. – Т.2:Д-К (Крошки). – М.: Междунар. отношения, 1999. – С.386-388. ; 26. Мельников Г. П. Иерушки // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. – Т.2:Д-К (Крошки). – М.: Междунар. отношения, 1999. – (Институт славяноведения РАН). – С.378-380.; 27. Милорадович

В. П. Життье-быттье лубенского крестьянина // *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія* / Упор., прим. та біоар. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк; Вст. ст. А. П. Пономарьова. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1991. – С.170-342.; 28. Любимов Л. Д. Искусство древнего мира. – М., 1971.; 29. «Народная Библия»: Восточнославянские этимологические легенды / Сост. и коммент. О. В. Беловой; Отв. ред. В. Я. Петрухин. – М.: Индрик, 2004.; 30. Окладников А. Утро искусства. – Л., 1967.; 31. *Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком)* / Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. В. Яременка. – К.: Рад. письменник, 1990.; 32. Ржига В. Ф. Очерки по истории быта домонгольской Руси. – М., 1929.; 33. Ригведа. Избр. гимны. Пер., коммент., и вступит. статья Т. Я. Елизаренковой / Отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин. – М.: Наука, 1972. – (АН СССР. Ин-т востоковедения).; 34. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1988.; 35. Салманович М. Я. Румыны // *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы* конец XIX – начало XX века. Весенние праздники / Ред. кол.: С. А. Токарев (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1977. – С.296-313.; 36. Седакова О. А. Материалы к описанию полесского погребального обряда // *Полесский этнолингвистический сборник. Материалы и исследования*. – М.: Наука, 1983. – АН СССР Институт славяноведения и балканистики. – С.246-262.; 37. Столяр А. Д. О «гипотезе руки» как традиционном объяснении происхождения палеолитического искусства // *Первобытное искусство*. – Т.2. – Новосибирск, 1976. – С.14.; 38. Сумцов Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских; Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов: Избранные труды. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996.; 39. Топорков А. Л. Домашняя утварь в обрядах и поверьях Полесья // *Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX – начала XX в.*: [В 2 вып.] / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая; [Отв. ред. Т. В.Станюкович]. – М.: Б.и., 1990. – С.67-136.; 40. Топорков А. Л. Ложка // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах* / Под общей ред. Н. И. Толстого. – Т.3: К (Круг) - П (Перепелка). – М.: Междунар. отношения, 1999. – С.129-134.; 41. Топорков А. Л. Происхождение элементов застольного этикета у славян // *Этнические стереотипы поведения* / Под ред. А. К. Байбурина. – Л.: Наука, 1985. – С.223-237.; 42. Топорков А. Л. Структура и функции сельского застольного этикета у восточных славян // *Этнознаковые функции культуры* / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. – С.190-204. ; 43. Топоров В. Н. Заметки по похоронной обрядности (К 150-летию со дня рождения А. Н. Веселовского) // *Балто-славянские исследования 1985* / Отв. ред. д. филол. н. Вяч. Вс. Иванов. – М.: Наука, 1987. – С.10-53.; 44. *Українські народні казки: Для мол. шк. віку* / Передм., упоряд. та адаптація текстів Л. Ф. Дунаєвської. – 2-е вид. – К.: Веселка, 1992.; 45. Фрейденберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие* Н. В. Брагинской. – М.:Изд-во «Лабиринт», 1997.; 46. Яворницкий Д. И. *Запорожье в остатках старины и преданиях народа*. – С.Петербург, 1888. – Ч.II. – С.95-99.; 47. Gimbutas Marija. *The civilization of the goddess: The world of old Europe*. – HarperSanFrancisco, 1991.

Олена Івановська, д.філол.н., проф.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА СПАДЩИНА МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО У СВІТЛІ АКТУАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ СУЧАСНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Анотація

У статті, присвяченій ювілею фольклориста та поета, здійснено спробу осмислення творчого надбання М.Рильського з позицій сьогодення. Автор здійснює огляд теоретичних розвідок, видавничої роботи та методологічних настанов щодо

провадження польової фіксації фольклору, а також його рецепції в авторському художньому тексті.

Summary

The article, which is devoted to the anniversary of folklorist and poet M. Rylskyi, made an attempt to understanding the creative achievements of today's position. The author reviews the theoretical studies, and publishing of methodological guidelines for the implementation of field of fixation of folklore and its reception in the author's fiction.

Сучасна парадигма науки «фольклористика» охоплює питання теорії фольклору, історіографії, методології польових досліджень та нагромадження фактологічного матеріалу, шляхів його збереження та популяризації.

Академік М. Т. Рильський, який понад два десятиліття очолював Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР, був протягом 1942 – 1964 рр. душею фольклористичної роботи в Україні, залишив по собі науковий та творчий доробок, який можна аналізувати в контексті перелічених магістральних напрямів її поступу. Розкриття кожного з них вимагає окремого вивчення. Осмислення значущості його праці на фольклористичній ниві – справа нагальна, яку навряд чи охопить навіть окреме монографічне дослідження. Однак, хоча б ретроспективно, з огляду на полемічні контрапункти окремих позицій науковця, із урахуванням окреслення сучасною наукою про народну творчість її предметного поля, оглянемо спадок ученого.

Одразу зауважимо, що для Рильського фольклорна стихія – це органічний його індивідуальності світ, це природна даність, яку сформували, найперше, матір – Меланія Федорівна Чуприна – романівська селянка, котра життя своєї родини узгоджувала зі звичаями своїх предків; батько, Тадей Розеславович, – відомий український просвітитель, економіст, етнограф і фольклорист, один із чільних діячів хвилі національного відродження другої половини XIX століття, який відіграв помітну роль у справі становлення української культури та самоусвідомлення нації, дописувач журналу «Основа», автор статей з етнографії та народного побуту на сторінках польського часопису «Glos» та розвідок: «З правого берега Дніпра» (1861), «Декілька слів про дворян правого берега Дніпра (1861)», «Оповідь сучасника про пригоди часів Коліївщини» (1887), «До вивчення українського народного світогляду» (1888, 1890), – людина, про яку І.Франко сказав: «...високоідеальний чоловік і чесний характер, один з немногих поляків, що цілим своїм життям доказали серйозність своєї любові до рідної України і її народу»; а також родинне оточення, до якого входили діячі Київської громади – В.Антонович, М.Лисенко, Д. Ревуцький та інші.

Тому зацікавлення фольклором як об'єктом наукового пізнання стало для Максима Тадейовича не лише духовною потребою особистісної самореалізації, а й патріотичним обов'язком українця. Керманичем Інституту народної творчості та мистецтв М.Рильський погоджується стати у воєнні роки, коли категорії «життя» і «смерть» набули конкретного не лише морального, а й фізичного виміру для українства. Лише авторитет та високий професіоналізм М.Т.Рильського уберег від реструктуризації або й повної ліквідації осередок вітчизняної наукової думки – Максим Тадейович не лише

відстояв Інститут, а й змінив концепцію його діяльності: з 1944 року заклад було перейменовано на Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії.

Не лише воєнні лихоліття, а й горезвісні політичні виклики радянських реалій обезкровлювали фольклористичну науку. Посилення рішучих наступальних заходів більшовицького режиму з метою охоплення своїх керівництвом усіх сфер життя народу – матеріального й духовного – не оминуло й фольклору. Партиїно-тоталітарна система наполегливо шукала засобів своєї опіки над ним. Вже на початку 30-х років було запущено в хід офіційну директиву про потребу більшовицько-партиїного впливу на процес народної творчості. На сьогодні парадоксально звучить формулювання питання першої фольклорної наради при оргкомітеті Спілки радянських письменників 1933-го року – «Про планомірне ідеологічне і художнє керівництво усною народною творчістю». Оскільки предметом фольклористики було проголошено «усну поетичну творчість як галузь словесного мистецтва, як форму словесності низових верств населення», а вивчення літературознавчого аспекту визнавалося пріоритетним, заклики на кшталт: «Треба, щоб в усній творчості пролетарська свідомість підпорядкувала собі стихійний процес», – утверджували керівну силу компартії і у цій царині людського духу. Сторінки різних видань заповнилися численними записами новотворів «усної словесності», в яких звеличувалися і прославлялися радянська дійсність і її вожді. Фактично, така політика спричинила з'яву фальсифікатів, стилізацій під фольклор і примітивних авторських складань.

В офіційних публікаціях і інструкціях рекомендувалося взяти на облік творчо обдарованих осіб, оточити їх увагою і підтримкою, решту ж – усунути ув'язненням чи фізичним знищенням. Трагічний факт нашої історії: народні кобзарі, котрі залишалися вірні цеховим традиціям і не приставали на вимогу фальшувати автентичні думові тексти через так звану «новотворчість» радянської доби, підмінивши думових героїв вождями революції, були скликані у 1934 році на «нараду» до тодішньої столиці України Харкова, де були схоплені, більша частина розстріляна, а менша – вивезена на заслання до Сибіру.

Так методами жорстокого політичного терору і грубого ідеологічного диктату зверху українська фольклористика була загнана у прокрустове ложе вивчення більш ілюзорного, ніж реального: народна творчість антирежимного змісту, і зразки дожовтневого фольклору, який намагалися революціти від «буржуазно-націоналістичного фомулу» та звернути головну увагу на мотиви соціальної, класової боротьби.

В такому дусі були визначені стратегія і практика Інституту народної творчості та мистецтв на час призначення Максима Рильського його директором, який на той час уже побував у жорнах владного режиму, майже рік просидівши у Лук'янівській в'язниці. Рятуючи життя, учений змушений був визнати сприйняття радянської влади. Однаке, Богом та батьками дане не поступилося набутому, офіційно проголошеному. Попри пафос деклараційних заяв – доповідей на кшталт «Стан і завдання радянської

фольклористики в світлі рішень XXII з'їзду КПРС», у яких, до речі, Рильський заперечує віднесення до радянської народнопоетичної творчості штучних кон'юнктурних складань, – тривала сумлінна робота в ім'я збереження культурних надбань української нації та утвердження її окремішності. Тому-то (а також на знак пошани до знищених народних співців і як своєрідний протест проти цього) учений зосереджує свою увагу саме на самотньому українському ліро-епічному жанрі – думі, яка пронизана духом національно-визвольної боротьби.

Паралельно учений здійснює переклади та переспіви сербських епічних пісень. М.Рильський наголошує, що українські думи та історичні пісні «генетично пов'язані з творчістю староруської народності та мають незаперечні риси спорідненості з найдавнішим з тих, що дійшли до нас, билинним епосом – билинами київського та новгородського циклів, – першого, само собою розуміється, особливо. Перекочувавши завдяки історичній долі на далеку північ і зберігши своє життя, знов таки завдяки історичним умовам, до наших днів, билини досі мають ряд особливостей, зокрема пейзажних, що вказують на місце їх первісного зародження [1; 29-54.]. У праці спростовується теорія Володимира Перетца про «аристократичне» походження дум. М.Рильський вказує і на безперечні ознаки спорідненості українського епосу з епосом болгарським та сербським. Таким чином, продовжуючи традиції вітчизняної компаративістики, основи якої закладалися М.Костомаровим, М.Драгомановим та іншими, науковець утверджує тяглість фольклорної традиції та висловлює переконання щодо автохтонних теренів героїчного, зокрема билинного, епосу. Тези, висловлені Максимом Тадейовичем ще в першій половині XX століття, впродовж багатьох років не піднімалися на скрижалі українською фольклористикою з огляду на великоруського «брата». Лише публікації останніх років актуалізують висновки ученого, підкріпивши їх доказами рефлексій билинного епосу в багатьох жанрах української усної словесності.

М.Т.Рильський був глибоко переконаний, що саме фольклор живить професійне мистецтво. Реалізуючи у своїх наукових та творчих пошуках настанови Панька Куліша, який ще в середині XIX століття вказував оптимальний шлях для збереження та популяризації фольклорних надбань через фольклористичні збірки та авторську художню літературу, академік ініціює заснування серійного видання «Українська народна творчість» у 50-ти томах (досі в цій серії вийшло 23 томи, деякі з них – у кількох книгах: «Історичні пісні», «Загадки», «Ігри та пісні», «Колядки і щедрівки», «Радянська пісня», «Коломийки», «Жартівливі пісні», «Танцювальні пісні», «Інструментальна музика», «Весілля», «Співанки-хроніки», «Рекрутські та солдатські пісні» тощо). По суті, він дав новий імпульс до розвитку методології збереження фольклорних надбань, яка передбачала жанрову класифікацію вибірки текстового матеріалу і публікацію народної лірики у вербальному та нотному вираженні. Така метода комплексної фіксації полемізувала з усталеним радянським визначенням категорії «фольклор», який обмежувався лише словесною площиною.

У своїх споминах співробітник Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії пан М.Гордійчук на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія», засновником і головним редактором якого до останніх днів життя був сам Рильський, наголошує на особливій увазі Максима Тадейовича до індивідуальних конотацій респондента і виконавця твору. В усій палітрі фольклорний твір можна було зафіксувати завдяки використанню новітнього на той час устаткування, тому Рильський обладнав експедиційну машину портативною електростанцією і звукозаписуючою апаратурою, наголошуючи, що «навіть найдосконаліший нотний запис не може замінити натуральне звучання пісні, відтворити її живу, не темперовану, інтонаційну природу». Отож, ми можемо зробити висновок, що учений сприймав фольклорний текст як сукупність не лише лінгвістичних, а й екстралінгвістичних, тобто прагматичних, соціокультурних, психологічних факторів.

Рильським закладено підвалини фіксації та публікації фольклорного репертуару майстрів-оповідачів, наприклад «Пісні Явдохи Зуїхи», започатковано серії «Українські народні пісні в записах письменників» (зокрема Лесі Українки, І.Франка, братів Радченків – понад 20 збірок) та «Українські народні пісні у записах діячів культури» (М.Лисенка, братів Бодяньських, С. Тобілевич, М.Павлика Г.Верьовки та ін.). Не обійшов своєю увагою учений-теоретик і регіональну палітру народнопоетичної творчості, яка своєю мозаїчністю складає цілісність фольклору України («Пісні Поділля», «Пісні Карпат», «Пісні Пряшівського краю» та ін.).

У праці «Питання етнографії» за 1954 рік Рильський ратує за створення етнографічних музеїв та атласів народної культури України, піклується про підготовку фахівців-фольклористів.

Інший вектор популяризації народнопоетичної творчості – художній текст. Саме тут найпотужніше виявив свою творчу сутність Рильський-фольклорист, чий поетичні рядки пронизані отією генетично закладеною народною архітектонікою, яка «як шабля золота, немов вода цілюща».

Справжню народність літератури й мистецтва М. Рильський вбачав не в сліпому наслідуванні фольклорних зразків, не в стилізації й механічному перенесенні художником у власний твір барв та відтінків з народної палітри, не в декоруванні чи орнаментзації їх народнопоетичною образністю, а в активному переплавленні і освоєнні митцем народних джерел.

Прикладами такого синтезу для поета були твори Т.Шевченка, Остапа Вишні, О.Довженка, Ю.Яновського і П.Тичини.

У численних статтях останніх років життя Рильський постійно так чи інакше торкався теми фольклорно-літературних взаємин, то наводячи промовисті факти цього єднання, то закликаючи митців вивчати народне розуміння краси й користуватися ним, то застерігаючи їх від поверхового нагромадження народнопоетичних елементів чи байдужості до народних художніх цінностей. Для М. Рильського – великого поета – всі ці питання були частиною його єства митця і постійно вирішувалися ним самим практично, в процесі художньої творчості: відгомони народної поезії звучали в образній

системі, поетиці та ритміці багатьох віршів, в оспівуванні народної пісні і її творців. Народнописенна естетика є наріжною в поезії великого майстра.

*Я пам'ятаю – і забудь,
Хоч би й хотів, повік не зможу.
На все життя я взяв у путь
Ту весну світлу і пожоу,*

*Ту дівчину, на пісню схожу,
І пісню, схожу на дівча,
І синій погляд з-за плеча*

Рильський М.. Література і народна творчість. – К., 1956.

Євгеній Іщенко, к.філол.н.

ДО АНАЛІЗУ КОНЦЕПТУ СМЕРТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 20СТ.

Анотація

У статті йдеться про необхідність виокремлення аналізу концепту смерті в українській літературі в самостійну проблему для дослідження науковцями.

Ключові слова: *смерть, Буття, екзистенціал, концепт, свідомість*

Summary

The article deals with the need to highlight the analysis of the concept of death in Ukrainian literature to a separate problem for research.

Keywords: *death, Being, ekzistentsial, concept, consciousness*

Як відзначив Юнг, ми вкладаємо сенс у все, із чим зустрічаємося у світі, але як вкласти сенс у те, що є таїною [4; 325]? Мова йде про смерть як універсальну культурологічну ціннісну категорію. І передусім про розгляд концепту смерті в українській літературі 20 ст.

У чому актуальність та важливість виокремлення концепту смерті в окремий аспект вивчення української літератури 20 ст.? Передусім варто нагадати, що література – це єдиний симбіотичний вид творчості, що балансує між наукою і власне мистецтвом. Моріс Бланшо описав ідею переживання смерті в тексті, яка значною мірою пояснює вічний порив Автора до Танатосу. Те, що література (як і взагалі мистецтво) надихається смертю, очевидно. Письменники створювали не лише окремі твори, цілком та повністю звернені до Танатосу, але й цілі жанри (елегія, епітафія, трагедія, заповіт та ін.), але навіть цілі напрямки – наприклад, середньовічне мистецтво тасабге. В.Янкевич вбачає завороженість смертю в бароко, Ф.Хуземан виокремлює типові риси сучасної драми, виходячи із її намагання зрозуміти і відчути смерть. Розуміння смерті окремою нацією – тема вкрай важлива для розуміння самої нації. Хоча смерть завжди відкривається індивідууму, і він завжди максимально суб'єктивний, тим не менше, сама особистість глибоко пов'язана з історією та духом власного народу. А прогрес тих чи інших культур, на думку дослідників, напряму пов'язаний із ставленням до смерті.

Аналізуючи простір смерті в українській літературі, слід пам'ятати про його надзвичайний трагізм для українців. Як тут не згадати рядки М.Рильського:

*Уночі налетіли вони –
Чорний вихор у чорному світі –*

*І заплакали дочки й сини,
Що батьки їх, батьки їх убити.*

За словами А.Ахматової «...все, що відбувалось після 1917р., було часом, коли хотілося "сховатись у смерть" [1; 27]. Тому і екзистенціалі людського буття, що їх аналізує українська література 1-ої пол.20ст., це передусім ті, що супроводжують смерть – Страх, Одинокість, Тривога, Відчай. Згадаймо «Скорбну мати» Павла Тичини:

Мовчать далекі села.

В могилах поле мріє.

А квітка лебедіє:

О, зглянься хоч Ти, Маріє!

Або сонет, написаний М.Зеровим на смерть його єдиного сина Костянтина, що помер у листопаді 1934 р. в Києві, мавши 10 років віку. Смерть сина збіглася з «...терористично-голодовим» (Ю.Лавріненко) погромом України, з кінцем короткої декади українського відродження і з початком репресій проти Зерова – в сонеті відчувається цей індивідуальний і загальноісторичний вузол долі:

Стою німий і жити вже безсилий:

Вся думка з білим і смутним горбом

Немилосердно ранньої могили.

Тут вже смерть трактується у дусі хайдегерівської концепції екзистенціального розуміння смерті. М.Хайдегер вказує на відсутність вибору у людини перед обличчям смерті «постійно і посутньо», а не лише тоді, коли настає час помирати. Хайдегер вважав, що існує два фундаментальні модуси існування у світі: 1) стан забутості буття та 2) стан усвідомлення буття. Зазвичай індивіди перебувають у першому модусі, у **забутості буття**. Хайдегер називає його «неаутентичним». У ньому ми не визнаємо себе творцем власного життя. І лише смерть, на думку Хайдегера, є умовою, яка дозволяє індивіду існувати «аутентичним життям». Звідси і пояснення Хайдегера терміну «екзистенціал», що означає, на думку філософа, реальності, які існують у Dasein. екзистенціали характеризують буття Dasein.

В.Набоков називав післяреволюційний час "временем, где хозяйничают человекоподобные" [3; 41]. В.Сосюра у поемі «Сад» відобразив екзистенціал відчаю, коли втрачені найдорожчі для людини символи:

В огні нестерпної навали

Рубали, різали наш сад...

І за минулим сумували...

Руками власними тюрму

творили ми собі одвічну...

І тут головною складовою виступає Смерть. Смерть батьківщини, згасання мрій, розпач, і втрата символів, перехід, говорячи мовою термінів Габріеля Марселя, із категорії «**Я і мій світ**» до відчуженої від власного «я» людини опозиції «**Я та інші**».

Говорячи про філософічність української поезії та прози, слід згадати, що Д.Чижевський включив до своїх філософських студій Т.Шевченка, М.Гоголя, П.Куліша, М.Костомарова поряд із фаховими філософами Г.Сковородою, С.Гогоцьким, О.Новицьким, П.Юркевичем, бо праці цих письменників мали вплив на розвиток філософської думки в Україні.

П.Юркевич вважав, що основа релігійного світогляду – у серці людини. Людина у власному дусі – є унікальною істотою. Ця теза народила екзистенційне мислення, яке пізніше було обґрунтоване К.Ясперсом, Е.Гусерлем, М.Хайдегером, М.Бердяєвим та ін.

Національна концептосфера властива кожному народові. Польська дослідниця Б.Гдовська виокремила етичні концепти, в яких актуалізована

тенденція ставлення до Іншого, як-от совість, гідність, сором, гріх, провина тощо [2; 266]. Вони складаються з етноментальних характеристик кордоцентризму, притаманних українцям.

Першорядне значення в українській літературі першої половини 20ст. відведено пошуку істини, формулюванню концепції світу, аналогічну філософським категоріям, що можна підтвердити наявністю у віршах виразних екзистенціалів (життя, смерть, свобода, любов, Бог, пам'ять, сновидіння тощо). Художня свідомість надає екзистенціалам естетичного значення. При цьому вони зберігають смисловий зв'язок з ученнями психологів, психоаналітиків, антропологів та ін. Так, зокрема, тропи філософської лірики В.Стуса еквівалентні термінам екзистенціалізму, але не дублюють їх, а розширюють можливості мовного вираження, доповнюють словник цієї дисципліни неологізмами "самособоюнаповнення", "почезання", "смертеіснування", "життєсмерть", що стали ключовими словами багатьох віршів поета. Цілком очевидно, що він створив власний варіант екзистенціалізму, мотивований специфікою своєї свідомості як передумовою буття. На переконання М.Хайдегера, така рівноцінність поширена на всі можливості, крім однієї, тобто смерті. Виходячи з такого погляду, доводиться визнати парадокс, що конкретний індивід мусить жити задля смерті і в порівнянні з нею всі інші можливості здаються неістинними. Безперечно, ця відповідь лишає за собою вірогідність підсумкового у конкретному людському житті вибору, якого не оминати, тому що він лише один, перетворений на неминучу необхідність, запрограмовану народженням як власною протилежністю, відтак екзистенція як можливість ще раз заперечена в самому акті свого визнання.

Список використаних джерел:

1.Ахматова А. Победа над Судьбой. Т.1. – М., 2005 – 424с.; 2.Гдовска Б. Роль концептуального анализа в экспликации смыслового содержания эмоций // Наук. зап. Луганського нац. пед. університету. – Вип. 5. – Т. 2 : Поліетнічне середовище : культура, політика, освіта. – Луганськ, 2004. – С. 82-91; 3.Набоков В. Другие берега. – М., 2001. – 464с.; 4.Юнг К.-Г. Дух и жизнь. – М.. 1996. – 560 с.

Марія Качмар, к.філол.н.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ЕТІОЛОГІЧНИХ ЛЕГЕНД З ДЕНДРОЛОГІЧНИМИ МОТИВАМИ

Анотація

Статтю присвячено розглядові структурно-семантичних особливостей українських етіологічних легенд про дерева. Зосереджено увагу на центральних мотивах, найтиповіших сюжетних схемах та їх значеннєвому наповненні. Вказано на взаємодію у цих фольклорних зразках язичницького та християнського світогляду.

Ключові слова: етіологічна легенда, дендрологія, мотив, семантика, апокрифічна література, формо-змістові особливості.

Summary

The article deals with the structural and semantic peculiarities of Ukrainian etiological legends about trees. The attention is paid to the central motives, top plot schemes and the notional content. It is indicated on cooperation in these samples pagan folklore and Christian worldview.

Key words: *etiological legend, Dendrology, motive, semantics, apocryphal literature, the form-content features.*

Світ рослин був і залишається життєво необхідним людині. Протягом тисячоліть багато рослин не лише використовували в різноманітних сферах господарської діяльності людини, а й становили невід'ємну частину її духовного світу, починаючи від найдавніших міфологічних часів, коли царство природи людина одухотворювала, наділяючи його своїми рисами та властивостями. Саме тому фольклорні твори про народну ботаніку належать до найдавніших та найпримітивніших, а обряди і повір'я, пов'язані з деревами, травами, зіллям та квітами, доносять відгомін язичницьких уявлень наших предків про навколишню природу і базуються як на реальних, так і на уявних властивостях рослин [30; 227].

Побутування творів про дерева пов'язано із тим, що їм відводиться виняткове значення у моделюванні традиційної картини світу, через які репрезентовано різноманітні просторово-часові фрагменти світу, персонажі, об'єкти, концептуальні ідеї тощо [33; 5]. Фонд дендрологічних мотивів українських етіологічних легенд багатий та різноманітний. Це синкретичне поєднання мотивів давнього народного походження, зокрема про появу людей з дерев шляхом перетворення [12; 73], оскільки пошанування цих об'єктів було невід'ємною частиною дохристиянської обрядовості [1; 224] та пізніших апокрифічних запозичень.

Бінарна семантична опозиція «свій/чужий», що постає як чи не найдавніше і найважливіше протиставлення, що стосується насамперед просторової моделі світу [19; 327], відображена у народних легендах про походження саду як освоєного свого простору та лісу як локусу різноманітних нечистих сил, демонічних істот тощо. Народні твори про появу саду виникли під впливом апокрифічних сказань [3, т. 1; 15], однак мають значні відмінності. За апокрифічними легендами, Бог посадив рай, за народними – участь у цьому світотворчому акті за аналогією до легенд про створення землі беруть Господь та Сатанііл. За цією ж подібністю відбувається і подальший розвиток сюжетних колізій: чорт дістає зерна чи ядра із дна моря, Бог садить рай, та нечистий приховує від нього одне зернятко [9, т. 1; 7, 9]. Інколи епізоду пірнання немає, скажімо, у бойківському варіанті [9, т. 1; 15], що зумовлено його зникненням із легенд про появу землі. Народна уява урізноманітнює розповідь, наближаючи її до певних сучасних етнографічних реалій: Бог дає Сатані все, що треба (грушки, яблука, черешні, сливи). Народні легенди про появу саду відображають те, як наш народ, переймаючи апокрифічні перекази, обґрунтовує їх народною фантазією і передає їх досі з уст в уста [32; 17].

Семантика чужого, небезпечного простору, втілена в легенді про появу лісу і зображена через прямий зв'язок цього локусу із нечистою силою: як Господь прокляв змія, він пішов попід землю, там земля заросла лісом [17; 387]. Тут наявна певна асиміляція біблійного переказу до місцевих реалій [5; 18], зокрема народних вірувань та уявлень про ліс як місцеперебування усього злого та непізаного.

Загальнопоширені легенди про осіку, їх виникнення пов'язано із характерною ознакою дерева – постійним тремтінням листя. Вони виявляють

діаметрально протилежні трактування походження цього дерева. Переважають версії, у яких відображена негативна семантика осики як проклятого дерева. Більшість із них пов'язані з різними епізодами біблійної історії: втечею Святої родини до Єгипту, стражданнями і смертю Ісуса Христа, повішенням Юди. Джерелом появи легенд про тремтіння осики, коли Свята родина втікала до Єгипту, є апокрифічна оповідь: по дорозі дерева вклонялися Господові, щоб сховати від сонця і пригостити своїми плодами, щоб честь віддати [3, т. 2; 153]. Відмінність між народною та книжною версіями полягає в тому, що з-поміж усіх дерев обрано осику як прокляте дерево. Це зумовлено домінуванням негативної семантики. Вона залишається незмінною й у сучасних фіксаціях. Характерна риса записів із західноукраїнських земель – розгалуження сюжету, доповнення епізодами про смереку та ліщину [4; 36], які ґрунтуються на художньому осмисленні народних вірувань про ці дерева (ліщиною прикрашають хати на Зелені свята). Таке розширення змістових рамок твору відображає одну із властивостей фольклорного сюжету – динамічність, тенденцію протиставлення вчинків та поведінки героїв, повторення ситуацій з варіаціями, що спричинює розвиток дії [15; 44].

За іншою версією, осика проклята тому, що на ній повісився Юда. У Біблії нічого не сказано про осику, а констатовано лише факт повішення [6, Дії святих апостолів, 1, 18]. Апокрифічна література подає кілька варіантів: Юда знайшов свою смерть на фіговому дереві, смоківниці, бузині, осиці [27; 84]. С. Соловийов вважав, що історія повішення Юди на осиці зумовила використання осикового кілка проти упирів, відьом, знахарів, перевертнів [27; 85]. Однак нам більше імпонує припущення О. Потебні про те, що повір'я про осику як прокляте дерево відносно нові і зобов'язані своїм походженням тій повазі, яку надали цьому дереву в язичництві. Причиною його використання проти нечистої сили, продовжував дослідник, є гіркота цього дерева або світла його кора. В самій його назві міститься вказівка на світло (серб. Јасика – ясний, ясно) [21; 328]. Підтверджує той факт легенда із Наддніпрянщини, за якою осику створив Бог для боротьби із нечистою силою [29; 76]. Проте мусимо визнати – цей твір маловідомий, що свідчить про домінування версії про осику як прокляте дерево, спричинене християнськими впливами.

На території України виявлено легенди про осику зі збереженням негативної семантики, у яких релігійні впливи мінімізовано. Народна традиція пов'язує виникнення цього дерева з чи не найбільшим гріхом – дітовбивством [9, т. 2; 123]. Негативне значення навантаження підсилює й образ куща бузини, який виростає на могилі нехрещеної дитини. Існує певний логічний зв'язок між бузиною, проклятим у народі деревом, у якому сидить чорт, та вбитою нехрещеною дитиною. Нам вдалося знайти ще один варіант мотиву походження окремих представників рослинного світу з людини внаслідок вчиненого гріха чи порушення певної заборони (вбивати свою дитину). Ця структура відносно стабільна у легендах і відображає такий тип зв'язку, коли попередній мотив суворо зумовлює появу наступного і регулює сюжетний розвиток [23; 150].

Центральний цей мотив і в легенді про походження осики з дочки, яку карає мати за непослух [29; 75]. Такий варіант універсальний в українському легендовому фонді. Він присутній в інших тематичних блоках: мати проклинає дочку, вона стає зозулею, батьківське прокляття перетворює сина на крота. Легенду про осика доповнює епізод метаморфози матері в березу внаслідок батьківського прокляття. Причиною його появи слугує народна символіка берези (порівняння дерева із заміжньою жінкою) [11; 34]. Білий колір березової кори та його асоціація з усім чистим та невинним зумовили появу одного із аспектів символіки цього дерева. Береза, за словами М. Костомарова, ототожнювалася з чистою матір'ю-природою [13; 230]. Таке народне асоціювання стало визначальним у легенді про появу в березі білої кори: вона побіліла від страху перед найбільшим грішником – Юдою [29; 76].

У народних легендах стосовно верби схожа ситуація: під впливом християнських чинників видозмінюється семантика цього дерева. В різноманітних народних обрядах та віруваннях, які сягають своїм корінням язичницьких часів, верба символізує швидкий ріст, здоров'я, життєву силу, родючість тощо. Прикладом цього може слугувати мотив походження жінки з верби. За бойківською легендою, після вигнання з раю Бог перетворює жінку на вербу, тому вона й жива [9, т. 1; 19]. Однак побутують здебільшого твори, в яких відображена негативна семантика верби. Всі вони пов'язані з історією страждань та смерті Ісуса Христа: з верби зроблені цвяхи, якими прибили Спасителя до хреста, саме тому вона проклята [18; 47, 29; 76]. Така невідповідність семантичного наповнення етіологічних легенд цієї тематики та власне народних вірувань та уявлень пов'язана із тим, що християнська церква, за словами Б. Рибаківа, обожнення природи пояснювала незнанням істинної віри чи пакостями диявола і всіляко боролася із культом рослинного начала [25; 134].

Народні вірування, які, за словами І. Франка, найчастіше відображені в легендах [31; 144], лягли в основу творів про бузину. Поширені здебільшого констатації того факту, що бузину насадив чорт [29; 77]. Вони не розвинулись у повноцінні сюжетні твори. Генеративна функція семантичного навантаження спричинила появу власне прозових творів про бузину. Ототожнення Христового зрадника та чорта і проведення між ними певних паралелей зумовило появу легенд про те, що Юда повісився на бузині [29; 76]. У них натрапляємо на вже звичну взаємодію апокрифічного чи біблійного сюжету та народного за походженням значеннєвого наповнення. Мотив «Юда знаходить свою смерть на дереві» створює своє семантичне поле [24; 181], в якому наперед закладено проклятість дерева. Тому не випадковим видається обрання для цього бузини з яскраво вираженою негативною семантикою.

За іншою версією, кущ бузини виростає на місці поховання вбитої нехрещеної дитини [9, т. 2; 123]. Між деревом, чортом та великим гріхом – дітовбивством – прослідковується логічно вмотивований зв'язок. Порушення певних норм та покарання за це в легендах свідчить про їх ідеологічне завантаження: важливо, на думку В. Давидюка, не лише те, як виник

космічний порядок, а й якими діями його легко порушити і викликати небажані наслідки [10; 12].

Білоруська дослідниця І. Швед відзначає, що основою для семантизації та символізації дерев народна традиція може обрати як онтологічні, так і функціональні (прагматичні) характеристики, як іманентні властивості (природні), так і мінливі асоціативні приписи [33; 12]. У легендах про вільху народна творчість трактує появу природної ознаки дерева – червонуватої кори. В основі пояснення – асоціація усього червоного перш за все із кров'ю. Чорт, створивши вовка, хотів нашкодити Богові, однак сам постраждав і, втікаючи від звіра на дерево, поранив ногу [9, т. 1; 26]. Т. Агапкіна вважає, що зв'язок вільхи із нечистою силою пов'язаний із забороною ховатися під цим деревом під час грози, оскільки в неї влучає блискавка [2; 343]. Він прослідковується й у легенді з Бойківщини: «...коли Господь гнався за чортом, він втікав на вільху. І поранив, громом поранив його. Його кров потекла по нозі і тому вільха червона стала [4; 34]». Структурні компоненти (створення вовка – втеча від тварини – почервоніння дерева) легенд та їх поєднання відносно стабільні не лише в українській, а й у білоруській версіях [16; 75]. Це вказує на давність традиції, принаймні на цих територіях.

Сучасні фіксації свідчать про нові народні інтерпретації цього явища. Незмінною залишається семантичний зв'язок між властивістю дерева та кров'ю. Скажімо, вільха червона від крові Божої Матері, яка, ідучи, витиралася її віттям [4; 34]. У цьому творі помітні відгомони історії страждань Пречистої, коли Її Сина розпинали на хресті. Образ Діви Марії популярний у творах цієї тематики [34; 1]. Відомі легенди про походження перлів, квітів зі сліз Божої Матері [26; 49]. Поява подібних нових сюжетів через трансформацію старих пов'язана, на думку Б. Путілова, із життєздатністю самих сюжетів [24; 188].

Липу українці здавна вважають благословенним деревом, оскільки її створив Бог для того, щоб брати всі жіночі прокляття на себе. Безперечно, пошанування липи сягає ще язичницького періоду. Дослідники наводять різноманітні приклади її використання у дохристиянських обрядах та віруваннях слов'ян. Під липою відбувалися жертвоприношення [13; 230], її вважали деревом, яке приносить щастя, тому садили біля хат, церков та на могилах, часто дерево виконувало функцію оберегу. Давня семантика липи як оберегу від усього злого втілена у легенді з Наддніпрянщини, проте у пізнішій за походженням формі. Цікаву версію автор зафіксувала на Надсянні: липи садять навколо села, бо в них перебувають душі померлих [4; 35]. Тут простежуємо поєднання уявлень про дерево як оберег, давнього культу предків та архаїчних вірувань, що душа покійника може перебувати у дереві, які, на думку Е. Тайлора, сягають корінням періоду панування анімістичного світогляду [28; 372].

Благословенними вважає прозова традиція і смереку та сосну. Пошанування цих дерев пов'язано перш за все з їхніми природними властивостями: належачи до хвойних дерев, і смерека, і сосна зберігають свій зелений покрив протягом усього року. Це вплинуло на формування народної символіки (життєвої сили, плодючості, безсмертя [20; 36]) та

відповідно етіологічних легенд. Народна уява, звернувши увагу на цей факт дійсності, відобразила його крізь призму свого мислення [22; 166], через спеціальну знакову систему [8; 7]. У легенді про сосну натрапляємо на звичну взаємодію народного за походженням семантичного наповнення та апокрифічного сюжету. Такі взаємовпливи не применшують ролі та значення народної творчості, а ще яскравіше свідчать, за Л. Білецьким, про оригінальну душу українця, його духовну істоту та про багатство його творчих сил у культурній ділянці [7; 24].

У легендах про смереку, які побутують переважно в карпатських районах, вплетений поширений мотив «чорт через заздрість завдає шкоди»: нечистий понабивав цвяхів у смереку, від чого й утворилися сучки [9, т. 1; 4, т. 2; 181]. Він належить до загального епічного фонду українського фольклору (чому людина плює і кашляє, звідки шрами і т. д.) та пов'язаний із трактуванням походження усього негативного з діяльністю злої сили.

Народна легенда про появу тополі – яскравий приклад міжжанрової взаємодії творів, яка, безумовно, впливає із єдиної системи багатостороннього відображення дійсності [14; 90]. Етіологічна легенда, з одного боку, використовує народну символіку дерева (тополя – красива струнка дівчина), з іншого – мотиви та художні засоби ліричних пісень. Кохання нерівних за становищем людей, козак у поході, дівчина чекає та виглядає його зоночі – невід'ємні елементи народнопоетичних творів про кохання. До постійних епітетів народної пісні, збережених у легенді, належать: козак-волоцюга «без хати і роду», дівчина виплакала карі очі. Серед легендарних рис, які заперечують походження цього твору через переповідання пісні, можемо виділити прийом метаморфози та його причину – прокляття матері через порушену заборону чи недотримання певних норм. Така структура універсальна для легенд, пов'язаних з появою представників рослинного й тваринного світу. Отже, народний твір про тополь – своєрідна контамінація окремих епізодів та мотивів ліричних пісень та власне типових для легенди структурних утворень.

Розглянувши українські етіологічні легенди з дендрологічними мотивами можемо зробити висновок про їхній синкретичний характер. Це органічне поєднання мотивів давнього народного походження, витоки яких сягають часів анімістичного світогляду, та пізніших християнських запозичень. Народні вірування та уявлення, які специфічні для кожного об'єкта етніоетіології, зумовили й особливості на семантичному рівні. Появі таких вірувань, безумовно, сприяли спостереження за особливостями кожного дерева. Причинно-наслідковий зв'язок «порушення норми – покарання за це» типовий для легенд цієї тематики. Значне місце відводиться апокрифічним сюжетам втечі Святої Родина до Єгипту, розп'яття Ісуса Христа, повішення Юди. Здебільшого прослідковується накладання народної семантики на літературний сюжет. Прикладами міжжанрової взаємодії та реалізації у творах єдиної семантики дерева слугують тексти ліричних пісень та легенд.

Список використаних джерел:

1. Агапкина Т. Матеріали по славянскому язычеству (древнерусские свидетельства о почитании деревьев) / Т. Агапкина, А. Топорков // Литература Древней Руси : Источниковедение : [сб. науч. тр.] / ответств. ред. Д. С. Лихачов. –

Ленинград : Наука, 1988. – С. 224–235; 2. Агапкина Т. А. Ольха / Агапкина Т. А. // *Славянская мифология : энциклопедический словарь*. А – Я. / [редкол. : Светлана Михайловна Толстая и др.]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Международные отношения, 2002. – С. 343–344. 3. Апокрифи і легенди з українських рукописів : у 6 т. / [зібрав, упоряд. і пояснив І. Франко]. – Львів. – 1896. – Т. 1 : Апокрифи старозавітні. – 350 с. ; 1899. – Т. 2 : Апокрифи новозавітні. – 1899. – 400 с. 4. Архів Інституту народознавства НАН України, ф. 1, оп. 2, од. зб. 510, 120 арк. 5. Бартмінський Є. Народні колядки апокрифічного змісту / Єжи Бартмінський // *Фольклористичні зошити*. – Луцьк, 1999. – Вип. 2. – С. 11–29. 6. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіті / Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – 296 с. 7. Білецький Л. Історія української літератури / Леонід Білецький. – Авсбург, 1947. – Т. 1 : Народна поезія. – 328 с. 8. Буряк В. Д. Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення у контексті інтелектуально-образної еволюції (форми і методи вираження інформації у творчій свідомості етносу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика», 10.01.08 «Журналістика» / В. Д. Буряк. – К., 2003. – 38 с. 9. Галицько-руські народні легенди. – Авсбург, 1947. – Т. 1 : Народна поезія. – 328 с. 10. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк : Вежа, 1997. – 299 с. 11. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Жайворонок В. В. – К. : Довіра, 2006. – 703 с. – (Препринт / НАН України, Ін-т мовознавства О. О. Потебні). 12. Зеленин Д. К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Зеленин Д. К. – Ленинград : Издательство академии наук СССР, 1937. – 76 с. 13. Костомаров Н. Славянська мифологія / Николай Костомаров // Костомаров М. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / Микола Костомаров. – К. : Либідь, 1994. – С. 201–252. – (Літературні пам'ятки України). 14. Кравцов Н. И. Система жанров русского фольклора / Кравцов Н. И. // Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора : сборник статей / Кравцов Н. И. – М. : Наука, 1972. – С. 83–104. 15. Кравцов Н. И. Фольклорное произведение как художественное целое / Кравцов Н. И. // Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора : сборник статей / Кравцов Н. И. – М. : Наука, 1972. – С. 7–52. 16. Легенды і паданні / [склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі]. – Минск : Навука і тэхніка, 1983. – 543 с. 17. Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – К., 1876. – 434 с. 18. Матеріали до гуцульської демонології / Записав у Зелениці Антін Онищук // Матеріали до української етнології. – Львів, 1909. – Т. 11. – С. 1–139. 19. Олійник О. Універсальність бінарної опозиції свій / чужий в художньому просторі чарівної казки / Оксана Олійник // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К., 2009. – Вип. 32. – С. 322–328. 20. Потапенко Г. І. Дерева / Потапенко Г. І. // *Словник символів культури України* / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко, В. В. Куйбіди. – [3-тє вид., допов. і виправ.]. – К. : Міленіум, 2005. – С. 35–37. 21. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / Потебня А. А. // Потебня А. А. Символ і миф в народній культурі / Потебня А. А. ; [сост., подгот. текстов и коммент. А. Л. Топоркова]. – М. : Лабиринт, 2000. – С. 92–329. 22. Пропп В. Я. Специфика фольклора / Пропп В. Я. // *Поэтика фольклора* : [собрание трудов В. Я. Проппа / сост., предисл. и коммент. А. Н. Мартиновской]. – М. : Лабиринт, 1998. – С. 155–173. 23. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Путилов Б. Н. // *Типологические исследования по фольклору* : сб. ст. памяти В. Я. Проппа (1895 – 1970). – М. : Наука, 1975. – С. 141–155. 24. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Путилов Б. Н. – СПб. : Наука, 1994. – 239 с. 25. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Рыбаков Б. А. – М. : Наука, 1987. – 783 с. 26. Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат / Василь Сокіл. – К. : Наукова думка, 1995. – 157 с. –

(Препринт / НАН України, Ін-т народознавства). 27.Соловьев С. Историко-литературные этюды. К легендам о Иуде предателе / Сергей Соловьев. – Х., 1895. – Вып. I. – 194 с. 28.Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Тайлор Э. Б. ; [пер с англ.]. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с. 29.Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материали и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. – СПб, 1872. – Т.1. – XXX, 466 с. 30.Українська минушина : ілюстрований етнографічний довідник / [А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін.]. – [2-ге вид.]. – К. : Либідь, 1994 – 256 с. 31.Франко І. Передне слово [до видання «Старохристиянські легенди. Із книги «Народовіщаніє». Вибрав і переклав Володимир Гнатюк». Львів, 1901] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 144–145. 32.Франко І. Причинки до історії руської літератури XVIII віку / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 16–22. 33.Швед І. А. Дендралагічны код беларускага традыцыйнага фольклору: сістэмная, структурна-семантычны, функцыянальны аспекты : аўтар. дис. канд. філал. наук / І. А. Швед. – Мінск, 2004. – 40 с. 34.Kolosova V. Folk stories of Saints as Explanation of Healing [Електронний ресурс] / V. Kolosova. – Режим доступу : <http://www.folklore.ee/rlfo/konve/medicaV/kolosova.pdf>.

Ірина Кімакович, наук.співроб.

ФОЛЬКЛОРНИЙ АНЕКДОТ ЯК РИТОРИЧНА ФІГУРА

Анотація

Стаття присвячена розгляду анекдоту як риторичної фігури.

Ключові слова: анекдот, риторична фігура, ідеологія, комунікація.

Summary

Presented paper studies an anecdote as a rhetorical phenomenon.

Keywords: anecdote, rhetorical phenomenon, ideology, communication.

Традиція введення оповідей фольклорного та літературного походження як риторичних фігур до складу ораторської прози простежується з часів античності / Система риторичних форм була розроблена ще в античності. Серед 14-и різних форм виділимо ті, які так чи інакше вплинули на формування анекдоту: 1) байка; 2) оповідь (оповідання, апофегма); 3) хрія (анекдот) і 4) гнома (афоризм). Серед хрій виділяли: а) словесну (оповідання про дотепну відповідь); б) діяльну (про знаменний вчинок) і в) змішану (яка поєднувала два попередні різновиди (власне анекдот)). Перераховані форми були спільною жанровою цілісністю. Вони входили до складу твердження і спростування, в загальне місце і в похвалу, в порівняння і в опис і т. п. Саме функцію контекстуальності (приєднання до інших жанрів (текстів)) – анекдот доніс до сьогодні. У систему риторичних форм входив і винахід, а серед форм художнього переконання виділяли приклади і свідoctва. Ці форми (і анекдот як їхній різновид) мали спільну функцію – здатність переконувати [4, с. 7]. На означення оповідних вкраплень у неоповідних творах ще в середні віки з'явився термін *exempla* (та його слов'янський відповідник *приклад*), під яким розуміли анекдот (чи точніше – приклад-казус (меморабілу, апофегму) [3, с. 108]), легенду, притчу, а також новелу, байку чи повчальну історію. До XVII ст. оповідання з фіктивною основою, які за сучасною термінологією

визначаються як анекдоти, кваліфікувались як фабули (фацеції й апологи) [1, с. 73-81]. Отже, сучасний анекдот є спадкоємцем античних і середньовічних риторичних фігур, метою яких було маніпулювати думкою слухачів (читачів).

Сучасний усний анекдот і досі є ідеологічним жанром [2], суспільні функції якого використовують у різних типах спонтанної та неспонтанної комунікації. За умов спонтанної комунікації (неофіційної та офіційної) анекдот кваліфікуємо як усний. При неспонтанній (писемній) комунікації анекдот набуває статусу «літературний».

За умов офіційної усної комунікації, так само, як і в процесі спонтанного спілкування, мовець виголошує текст із певною інформативно-естетичною метою. Різниця полягає тільки в тому, що при спонтанному відтворенні оповідач орієнтується на аудиторію і, як правило, саме вона провокує анекдот із певним типом конфлікту та способом його вирішення; при штучному ж відтворенні анекдоту автор цілеспрямовано підбирає текст, обмірковуючи його місце в структурі доповіді чи проповіді, його мета – змусити аудиторію усвідомити сутність реальної проблеми та можливість її вирішити. Імітація усної комунікації зумовлює неприродні, поетично довершені зразки.

Офіційна комунікація (релігійна проповідь та різні типи доповідей (політична та наукова; доповідь-звіт, доповідь при обговоренні певного питання, доповідь-планування і т. п.) завжди ідеологічна. За цих умов спеціально підібраний, адаптований для певної аудиторії анекдот виконує катарсисну функцію – заставляє усвідомити необхідність руйнування старих стереотипів мислення та поведінки, які не відповідають вимогам нового часу.

Із кафедри, із вівтаря, зі сцени, із телевізора звучать «офіційні» анекдоти, які пройшли цензуру оповідачів. Очевидно, можна говорити й про суспільну цензуру, оскільки цінності аудиторії є найголовнішим критерієм допуску анекдотів у церкву, на політичну сцену чи в ефір.

Офіційний тип усної комунікації передбачає виголошення анекдоту-«самітника» «до слова». При цьому на початку оповіді анекдот є засобом інтригування: публіка очікує логічного продовження розвитку дії самої оповіді. Анекдот у кінці оповіді вживається найчастіше, тут він є аргументом щодо актуальності, виявлених автором проблем, чи прикладом поведінки, яку треба наслідувати або, навпаки, уникати. В середині оповіді анекдот з'являється зрідка, тоді він є засобом членування: він є або аргументом попередньої думки, або постановкою наступного питання тощо.

При розгляді «офіційного» усного анекдоту, звернемо увагу, що він, як правило, не розігрується; священику чи політику не личить сильно модулювати голосовими зв'язками, адже авторитетна особа може лише спокійно переконувати, а не «клеїти дурня» (пор.: [5, с. 24-25]).

Розважальні функції фольклорного анекдоту в процесі офіційної комунікації експлуатуються найбільшою мірою телебаченням. Оповідачі ток-шоу («Доживемо до понеділка» («TV-Табачук», «Гравіс»)) – як правило, професійні актори. Вони, звичайно, готуються до програми, підбираючи анекдоти побутового (інколи сороміцького) характеру. Вони удавано спонтанно циклізують тексти. Та їхня розмова зрежисована, а тому штучна. Оскільки орієнтація на

аудиторію певного віку передбачена форматом програми, то й рейтинги таких програм достатньо високі. Так, їх із задоволенням дивляться глядачі середнього та старшого віку, які «виросли» на радянському анекдоті. За таких умов репертуар телевізійного побутового анекдоту набагато різноманітніший, ніж репертуар телевізійних анекдотів релігійного чи політичного спрямування.

Фольклорний анекдот часто знаходить собі місце і на шпальтах газет, і на сторінках журналів. Очевидно, що більша кількість головних редакторів щотижневої та щомісячної преси прагне підняти рейтинг своєї друкованої продукції за допомогою розважальних сторінок. І тут анекдот знаходить собі місце. Фольклорні анекдоти, пристосовані до «газетних» потреб, зберігають свої змістові риси, проте втрачають «усну привабливість». За цих умов мова може йти тільки про фольклорне походження анекдотів, адже надіслані в редакцію тексти є, по-перше, самозаписами, а по-друге, вони редагуються, відповідно до потреб видань.

Анекдот постійно шукає можливості актуалізуватися. Тому в сучасних умовах він знайшов Інтернет – новий вулик, у якому можна роїтися. На жаль, україномовних сайтів з анекдотами дуже мало. Та українські анекдоти часто зустрічаються на російських сайтах, де є носіями певних політичних концепцій.

Фольклорний анекдот і досі залишається риторичною фігурою, потенційно здатною актуалізуватися в усіх формах усної та писемної комунікації.

Список використаних джерел:

1. Кімакович І. І. Фольклорний анекдот як жанр / Кімакович Ірина Ігорівна. – Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – 219 с. [Електронний ресурс] // www.ethnolog.org.ua. – Назва з екрану. Режим доступу : 01.01.10.;
2. Кирчів Р. Ф. Етюди до студій над українським народним анекдотом / Кирчів Роман Федорович. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 268 с.;
3. Крекотень В. Оповідання Антонія Радивиловського /З історії української новелістики XVII ст./– К.: Наук. думка, 1983.– С.98-150;
4. Курганов Е. Анекдот как жанр / Ефим Курганов. – СПб: «Академический проект», 1997. – 123 с.;
5. Шмелева Е. М., Шмелев А. Д. Русский анекдот: Текст и речевой жанр / Е. М. Шмелева, А. Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.

Олена Коломієць, к.філол.н., доцент

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ОСНОВА ОБРАЗІВ ПРІРВИ, БЕЗОДНІ ЯК ОСМИСЛЕННЯ В ЛІТЕРАТУРІ КРИЗОВОГО СТАНУ СУСПІЛЬСТВА

Анотація

У статті досліджуються особливості використання в літературі образів прізви, безодні, з'ясовуються їх біблійні витоки та аналізуються особливості зображення письменниками біблійних образів в екзистенційному осмисленні проблем сучасного ім суспільства.

Ключові слова: екзистенціалізм, літературна традиція, образ, уособлення, психологічний портрет, епічна поема, роман.

Summary

Lina Kolomiets. This article analyzes the use of images in literature abyss, the abyss might their biblical origins and analyzes the features of image writers' biblical images in existential understanding of the problems of contemporary society.

Key words: *existentialism, literary tradition, image, impersonation, the psychological portrait an epic poem, a novel.*

Для літератури Біблія давно вже є безцінним джерелом багатьох тем і образів. Вони входять в художній текст, розкриваються письменниками яскраво і насичено. Часто образи наділяються новими рисами, а «старі», традиційно властиві їм, замовчуються; таким чином відбувається свого роду перетворення, переосмислення, їх трансформація. Авторі, звертаючись до антиномії «добро - зло», представляють її за допомогою біблійних персонажів: Бога, ангелів, Ісуса Христа, з одного боку, і Сатани, демонів - з іншого. Увагу даного дослідження привернув непомітний, навіть дещо скромний спосіб занепаłego ангела Аваддонні.

Слово «аваддонн» запозичене з єврейської мови і означає «безодня», «руйнування». На сторінках Старого Завіту він уособлює місце смерті, загибелі. Одухотвореним та персоніфікованим образ стає тільки в Одкровенні Іоанна Богослова (Апокаліпсис), коли мова йде про те, що відбудеться після того, як «засурмить п'ятий Ангел». Тут вже Аваддонна – ангел безодні, ватажок згубної сарани: «І засурмив п'ятий Ангел, – і я бачив зорю, що спала із неба додолу. І їй даний був ключ від криниці безодньої. І вона відімкнула криницю безодню, – і дим повалив із криниці, мов дим із великої печі... А з диму на землю вийшла сарана, і дано їй міць, як мають міць скорпіони земні... І мала вона над собою царя, ангола безодні; вона йому по-єврейському імя Аваддон, а по грецькому звався він Аполліон! [1, с. 285]». Слово «безодня» в сучасному українському перекладі Біблії вживається більше 50 разів.

Слід відзначити, що в багатьох редакціях сучасних німецької та англійської перекладів Біблії ім'я «Аваддонна» відсутнє (за винятком Апокаліпсису). Аваддонна називається то «світом мертвих» (the world of the dead; das Totenreich), то «смертю» (death), то «безоднею» (der Abgrund). Таким чином, поняття «Аваддонна» не тільки має в Біблії два різних значення, але і вживання цього слова не завжди збігається в різних перекладах.

Увагу даного дослідження привернуло лише одне зі значень слова – персоніфіковане. Воно дало можливість створити незалежний образ і ввести його в світову літературу. Слід відзначити, що до ХХ століття цей образ рідко використовувався у світовій літературі. Так, наприклад, починаючи з перекладу Біблії англійською мовою Дж. Уїкліфом, Оксфордський словник фіксує всього одну появу персонажа Аваддонні в англійській художній літературі – у Дж. Мільтона в «Поверненому раю» (гл. 4: «In all her gates Abaddon rues thy bold attempt»), де його образ невіддільний від демонічного царства, де образи безодні, руйнування, смерті постають докладними і насиченими. Образ Аваддонні в «Поверненому раю» не зовсім відповідає аналогічному образу, створеному в Апокаліпсисі. У Д. Мільтона це вже не той Аваддонна, який був одним із учасників війни проти Всемогутнього: «In all her [Hell] gates Abaddon rues» – «Перед дверима її (безодні, гієни – О.К.) страждає (кається) Аваддонна».

Епічна поема Д. Мільтона мала широкий успіх у всій Європі. Відомий швейцарський поет Ш. Бодлер робив переклади цієї поеми на німецьку мову,

мріючи про створення для німецької літератури схожого за силою епічного твору. Його мрію втілив Ф. Клопшток, автор поеми «Мессіада». На відміну від «Втраченого раю», її сюжет ґрунтується на подіях Нового Завіту. Тут тісно переплітаються три світи: світ світлий, піднесений – світ Бога та ангелів, – світ земний, у якому видимим шляхом до Бога постає Ісус Христос, і світ демонічний, світ темних сил, що відійшли від свого Творця. Подібно Д. Мільтону, у Ф. Клопштока демонічне царство представлене не одним образом Сатани. Тут і Вельзевула, і Адраммелех, і Люцифер, і багато інших самостійних демонічних персонажів. Аваддонн не зливається воедино з образом Сатани, як це іноді відбувається у Д. Мільтона. Це повністю персоніфікований образ, здатний плакати і радіти. Це ангел, що впав, серафим, Авділ Аваддонна. У поемі Аваддонна з'являється вісім разів, причому його переживання представлені настільки повно, що він може претендувати на роль одного з головних персонажів. Аваддонна пішов від Творця, але автор постійно ніби дає йому можливість повернутися назад. Невипадково Аваддонна шукає і знаходить Месію в Гетсиманії, пізніше – бачить Його на хресті. Чи не подібна дана ситуація зі словами Ісуса Христа: «Я двері: хто увійде Мною, той спасеться, і ввійде, і вийде, і пасовисько знайде» (Ін. 10.9)? Але занепадому Ангелу не судилося повернутися в Рай через гординю, адже він вважав себе рівним Всемогутньому.

Які ж причини звернення письменників до даної теми? Як правило, Сатана – утілення зла, руйнування, смерті, противник Бога. Саме таким, починаючи з середньовіччя, асимілювався в європейській літературі образ Сатани. Цей збірний образ об'єднав у собі багато рис та характеристик окремих відкинутих язичницьких богів. У Біблії Сатана спочатку – Ангел, що впав, один із найкращих, але що назвав себе подібним величчю Бога-Творця, покараний за гординю. Починаючи з XVI століття в протестантській літературі з'являється образ стражденного занепаłego Ангела – Демона. Як же міг Ангел вибрати зло? Саме через свій вибір він і страждає. Але у Ф. Клопштока з'являється новий ступінь розвитку образу: він надає можливість Ангелу повернутися назад в сади райські через покавання.

Моральні шукання, паломництво до правди, до свого внутрішнього «я», їх осмислення через призму філософії екзистенціалізму стали характерними рисами літератури II половини XX століття.

У 1951 році в побачив світ роман Дж. Селінджера «Над прірвою в житті». Цікаво, як змінювалися назви роману під час перекладу. Скажімо, французький варіант – дуже поетичний: «Той хто ловить серця». Нідерландський – «Рятівник дітей із Нью-Йорка». Данці назвали переклад «Проклята молодь», а норвежці вирішили, що гарно звучатиме «Криза спасителя». Українці використали кальку з російського варіанту – «Над прірвою в житті» (переклад Олекси Логвиненка), чим вдало було актуалізовано наскрізний у творі образ прірви.

У 1964 р. вийшло дослідження Р. Леттіса, де автор аналізує творчість письменника, застосовуючи естетичні категорії екзистенціалізму. Образ головного героя – підлітка Холдена Колфілда – він досліджує у двох аспектах: впливу суспільства на героя і впливу героя на суспільство,

вбачаючи для Холдена можливість вибору. Він може відкинути суспільство, спробувати його поліпшити або примиритися з ним. Холден, на думку Р. Леттиса, вибирає з цих варіантів найгірший – відкидає суспільство, тоді як більшість його сучасників йдуть також не кращим, конформістським, шляхом. Оптимальний варіант автор бачить у боротьбі за поліпшення суспільства, що спирається, проте, на девіз боротьби «без надії на успіх». Поразка Холдена, на думку Р. Леттиса, вчить необхідності прагнути, незважаючи на всю нашу недосконалість, до такого суспільства, де людина змогла б розвиватися і процвітати, прагнути до такого оточення, яке навчило б її необхідності боротьби зі злом, обманом і навіть відчаєм.

Екзистенціалізм як був, так і залишився філософською основою роману, що переконливо показав американський критик С. Фінкелстайн. У своїй книзі «Екзистенціалізм в американській літературі» він детально аналізує цей твір, доводячи, що письменник малює світ відчуження, але сам при цьому залишається не відчуженим художником. Роман «Над прірвою в житті» С. Фінкелстайн вважає прикладом того, «як важливо художнику зуміти зацікавити суспільство новим типом психології, що склалася під впливом сучасних історичних подій». Адже Дж. Селінджер одним із перших американських художників зазнав впливу екзистенціалізму.

У своєму романі «Над прірвою в житті» письменник передає моральнішування 16-річного хлопця з заможної сім'ї, який не приймає законів своєї сім'ї, повних застою і відсталості; відкидає моральний клімат коледжу, звідки його, здібного юнака, виключають за неуспішність. Холден не розуміє міркувань свого кращого вчителя, який застерігає про безодню, що з'явилася перед молоддю: «Безодня, в яку ти летиш, – жахлива прірва, дуже небезпечна. Той, хто в неї падає, ніколи не відчує дна. Він падає, падає без кінця. Це буває з людьми, які в якийсь момент життя стали шукати, чого їм не може дати їхнє середовище [15, с. 57]». Колфілд – чуйний хлопець, тому його цинізм і блюзнірство – тільки спосіб, за допомогою якого він прагне відсторонитися від лицемірів, які його оточують. Він не терпить фальші навколишнього суспільства, тягнеться до хороших людей, але не знаходить їх.

Автор, ніби зовсім випадково, обирає три дні з життя героя, під час яких ніби нічого особливого не відбувається. Разом із тим, перед читачем постає повна історія нещастя, яке бере свій початок задовго до першої сторінки і не закінчується на останній сторінці книги. Холден, покинувши школу і ще не прийшовши додому, виявився раптово вибитим зі звичної колії, зі своєї респектабельної буденщини, і залишився наодинці з собою. Навіть не залишився, а просто повис над гігантським, вируючим і пустельним містом. У романі поставлено проблему людського спілкування, співвідношення індивіда й суспільства, зроблено спробу пояснити самотність добрих людей в ньому. Холден не приймає світ дорослих за його снобізм і фальш. До чого прийде Холден – невідомо. Книга закінчується словами героя: «Знаю тільки, що мені якось не вистачає тих, про кого я розповідаю [15, с. 172]».

Психологічний портрет селінджерівського героя виключно суперечливий і складний. Він наділений «абсолютним моральним слухом» – миттєво

розрізняє фальш, із нього ніби зідрано шкіру, оголено нервові закінчення; його надчутливість – особливого роду радар, який уловлює те, повз що спокійно проходять інші. Ця його юнацька нетерпимість і притягує читацькі серця. Не дивно, що Холден жадібно шукає хоч яку-небудь віддушину, жадає людського тепла й розуміння.

Він може знайти лише символічну формулу своїх прагнень – уявляє собі величезне поле жита, де на краю прірви грають діти. Він, Холден, єдиний дорослий на цьому полі. Він єдиний, хто може врятувати й рятує дітей від падіння у прірву. До кінця роману стає особливо ясно, що світу великих Холден може протиставити лише світ дітей, яких до того ж потрібно охороняти від дорослих. Діти – об'єкт особливої уваги Дж. Селінджера і в багатьох інших творах. Вони ще не зіпсовані. Але буквально на кожній стіні їх чекає цілком реальний (і в той же час символічний) цензурний напис, а Холден (і разом із ним Дж. Селінджер) не можуть, хоча і пристрасно бажають, стерти ці написи: «Будь хоч мільйон років у розпорядженні, все одно не зітреш матюків на всіх стінах у світі. Нemoжлива це справа...».

Роман написано в суто американській літературній традиції: герой-підліток став чудовою знахідкою ще Марка Твена. Водночас твір продемонстрував суттєве розходження із твенівською традицією, яке відобразило суттєві зміни в моральному кліматі країни: нонконформізм – максимально активне вираження позиції героя Дж. Селінджера.

Перед нами герой із чутливою душею, розвиненою уявою, культурною основою, – хлопчик із вищих прошарків середнього класу. Три дні, про які йдеться у романі, аж ніяк не були для нього щасливими, це час зламу і випробувань, за яким (згідно авторського задуму) мають наступати зміни в моралі підлітка, якому випадає подорослішати: дія відбувається просто перед Різдвом, і її можна беззастережно назвати ініціацією.

Перед нами Америка середини ХХ століття, у якій Холденові дуже незатишно, дискомфортно. Доброчесність, порядність, рівність – усе, що проголошується в суспільстві як чесноти, на які воно спирається, виявляється лицемірством, брехнею, облудою. Нахабні, самовпевнені, брутальні складають групу лідерів, диктують суспільну мораль, визначають загальну думку.

Із реального світу Америки середини століття читач переноситься в інші, глибинні виміри внутрішнього світу героя. Холдену незатишно в його світі, він не може змиритися з ним. Але для нього (хіба тільки для нього?!) подвійна мораль є ознакою не певного конкретного суспільного устрою, а «світу дорослих». Проблема полягає у збереженні дитячої чистоти і щирості, не дати «світові дорослих» занапастити невинне дитинство... Саме про це мріє Холден, саме на цьому акцентовано лейтмотив книги, винесений у заголовок: вірші з дитячої пісеньки про невинність серед природи, яку треба зберегти від падіння в прірву дорослості.

Відтак свідомо надмірно осучаснена, суто лірична оповідь тінейджера набуває метафізичного значення. Холден і життя дорослих – два світи роману «Над прірвою в житті», що на сторінках роману залишаються несумісними. Холден символізує чистоту і щирість природного світу, «світу

дитинства». Щасливого закінчення, традиційного для казки про добро і зло, не відбувається, так само як не відбувається і примирення Холдена Колфілда з дорослим життям, залишається дискомфорт, нонконформізм.

Дж. Селінджер звернув увагу читача на той вік людини, у якому відсутні компромісні рішення, живуть гуманістичні ідеали, зберігаються правильні оцінки духовних якостей суспільства. Його творчість викликає постійну полеміку в американській літературі. Письменнику дорікають за замкнутість персонажів, їх відмежування від суспільних проблем, за скепсис і богошукання. Але причина такого зображення полягає в тому, що Дж. Селінджер, змальовуючи образ Холдена Колфілда, створив характерний персонаж представника так званого «втраченого покоління» 30-50-х рр. XX століття.

В українській літературі II пол. XX століття образи прірви, безодні з'являються у творчості письменників діаспори, зокрема Д. Гуменної та І. Багряного, які, пройшовши через Другу світову війну, у творах автобіографічного характеру змалюють стан людини в межевій ситуації необхідності здійснення життєвого вибору. Ця тема стане матеріалом окремого дослідження.

Отже, звертання письменників світової літератури до образів прірви, безодні розпочалося зі спроби трансформації біблійної теми боротьби добра і зла, осмислення образу Авадонни – занепалого Ангела, який не міг повернутися в Рай через свій гріх гордині. Разом із тим, у літературі XX століття знову з'являться образи прірви та безодні як результат осмислення письменниками кризових ознак суспільства XX століття.

Список використаних джерел:

1. Біблія або книги Святого письма Старого й Нового заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.в., 296 с.; 2. Белов С. Парадоксы Дж. Сэлинджера / С. Белов // Литературное обозрение. – 1985. – №2. – С.5–7; 3. Борисенко А. О Сэлинджере, «с любовью и всякой мерзостью» / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2001. – №10. – С. 3-5; 4. Волкова Е. Российская и американская критика о романе Дж.Д.Селинджера «Над пропастью во ржи» / Е. Волкова // Сборник научн. статей Иванова И.С. ун-та. – 2001. – № 1. – С. 15-18; 5. Галинская И. Загадка Сэлинджера / И. Галинская. – М., 1986. – 203с.; 6. Галинская И. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера / И. Галинская. – М., 1975. – 189 с.; 7. Денисова Т. Історія американської літератури XX століття / Т. Денисова. – К.: Довіра, 2002. – С. 138-143; 8. Екзистенціалізм в літературі: Режим доступу <http://ykurse.ua/ua/tag/ekzistencializm/>; 9. Єременко О. Дж.Селінджер. «Над прірвою в житті»: матеріали до варіативного вивчення. Тринадцятий апостол? : Образ головного героя роману з погляду літературознавця / О. Єременко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – № 4. – С.56-58; 10. Конєва Т. «Бездоня, в яку ти летиш...» : Матеріали до вивч. роману Дж.Д.Селінджера «Над прірвою у житті». 11 кл. / Т. Конєва // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1998. – №5. – С.47-48.; 11. Косоговський А. Життя – це гра?: Д.Д.Селінджер «Над прірвою у житті» / А. Косоговський // Зарубіжна література. – 1999. – №37(149). – С.7.; 11.Красуцька І. Крутий обрив дорослості : Урок за романом Дж.Д.Селінджера «Над прірвою у житті»/ І. Красуцька // Вікно в світ. – 1999. – № 6(9). – С.163-167; 12. Менанд Л. «Над пропастью во ржи» 50 лет спустя : Что посеял Халден Колфилд / Л. Менанд // Иностр. лит. – М., 2005. – № 10. – С. 260-263; 13.Мільтон Д. Втрачений рай: Режим доступу <http://filosof.historic.ru/>

14.Покальчук Ю. Підліток проти. У кн. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті: Повісті, оповідання / Ю. Покальчук. – К.: Молодь, 1984. – С. 268-270; 15. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті: Повісті, оповідання / Дж. Д. Селінджер. – К.: Молодь, 1984. – 172с.; 16.Скобельська О. Виклик над безоднею: роман Дж.Д.Селінджера «Над прірвою в житті» / О. І. Скобельська // Зарубіжна література в школах України. – 2005. – №3. – С.6-9; 17.Таратута С. Світ, що руйнує красу : Деякі аспекти аналізу роману Дж. Д.Селінджера «Над прірвою в житті» / С. Таратута // Зарубіжна література . – 2005. – №7. – С.2-3.

Любов Копаниця, д.філол.н., проф.

ПРО УКРАЇНСЬКУ ЧУТЛИВІСТЬ ЯК ДУХОВНУ І КУЛЬТУРНУ ДОМІНАНТУ

Якщо пригадати хоча б деякі психологічні атестації українця, то всі вони наголошують на притаманній українському етнічному типові меланхолійності, побожності, ліризмі, деякої міри скептицизмі, високому почутті гідності власної особистості та індивідуальності. А з усіх ознак, що найповніше і найточніше характеризують етнічні погляди українського народу, виокремлюється емоційність, чутливість, теплота і щирість релігійних почуттів, а також особливе ставлення українця до любові.

Немає потреби – хоча було б і нескладно – збільшити кількість прикладів, щоб описати психічну структуру українця, який, говорить професор Іван Мірчук, відзначається «перевагою чуттєвого, емоціонального елементу над чинником розумовим, раціональним» [1, с.300]. Але якщо ми приймаємо почуттєве наставлення українців як духовну і культурну домінанту, ми повинні прийняти той факт, що воно повинно мати свої вияви, своє українське обличчя. Ліризм, меланхолійність, емоційність, чуттєвість, кордоцентризм є по суті не просто рисами ментальності українця, а ставленням до життя – треба просто поглянути на різноманітність їх виявів.

Тим часом сам термін «національний світогляд», «національний характер» є одним з найскладніших понять сучасних гуманітарних студій, в яких дослідники найчастіше вдаються до ідеологічних коментарів, звичайно як протиставлення Заходу і Сходу з історичного, культурного, соціологічного поглядів. Однак у зміст поняття «психологічна спільність» входять не лише характеристика поведінки людини, не тільки почуття, емоції, настрої соціальної спільноти, а й ідеї, думки, судження, духовні стереотипи – тобто генетична інформація, вироблена самою спільністю, і є, стверджує соціологія, не стільки способом реагування спільноти на суспільно-політичну реальність, в якій вона живе, скільки об'єктивною данністю, в якій перебуває спільнота [2, с.8-13]. Усе це означає, що національна культура не додаток до спільноти, а причина до створення цієї спільноти.

Та й справді, конкретний, національний фольклор є більш об'єктивним, ніж це можна було б подумати. Через те вихідною тезою нашого діалогу про «Я» українця будуть, перефразовуючи сказане Гадамером, не довільні витвори уяви, фантазій чи мрій, які з'являються і зникають, а реалізовані відповіді, через які людське буття постійно розуміє себе, а також різноманітні шляхи вирішення завдань (психологічних, емоційних), що і є індикатором,

ймовірно, національних і стереотипних моделей поведінки. І тому, звертаючись до народнопоетичних світоглядних мотивів, образів, інформаційно представлених розумом, волею, емоціями, помислами, вчинками, почуттями, що зумовлюють культуру, розкриваючи душу ліричного героя, ми розкриваємо й душу народу чи суспільства, його ідеали, національну духовність, світогляд, інакше кажучи, ментальність.

Узагалі своєрідність української вдачі, способи мислення українця можна найкраще зрозуміти в його вірі в долю. Художнє вираження ідеї долі, передчуття її перипетій можна віднайти практично в усіх жанрах усної народної творчості. І тут центральним пунктом коментування й інтерпретації топосу долі був би семантичний аргумент. Однак слід сказати, що важливі не лише окремі конкретні номінації і семантичні еквіваленти долі (а це – дорога, щастя, шлюб, воля, життя, майбутнє, стихії, небесний вогонь, сонце, зірка, море, любов, сім'я, суджений, чоловік або дружина) чи метафорична трансформація буквального значення цього образу, а екзистенціаль долі, відчуття залежності від неї, діалог українця з долею, тобто етнічна свідомість, а не сам механізм цієї залежності.

Як відомо, концепт долі в українському фольклорі складається з понять: доля як вища сила над людьми, як деяка приреченість життя людини і приймалась нею від народження до смерті, доля як надана людині Богом та приділена, призначена Богом, що формувалися із початкової ситуації в бутті людини: свобода – неминучість. Не слід думати, ніби українець ладен тільки боготворити долю і готовий до покори перед нею. Тоді як пояснити, що найулюбленішими народом стали ті медитаційно ліричні чумацькі пісні, які найповніше розкривають психологію людини, світ її переживань, надії й життєві розчарування, але і непереборну віру українця в долю-«хвортуну», невичерпні можливості, що їх дає йому життя, одним словом, той духовний еґоцентризм, що найвиразніше виділяється в етнопсихологічній поведінці українця. Зверніть увагу, слова *доля, доленька, талан, щастя-доля, лиха доля, хвортуна* присутні і в чумацьких роздумах про сенс буття, і в трагічних картинах смерті чумака чи в момент від'їзду чумака в дорогу, вони поглиблюють розповіді про важкі соціально економічні умови життя. Тугою за доброю долею пройнята вся чумацька пісенність, породжена самою дійсністю, самим сповненням різних несподіванок чумацьким життям. Віра в долю штовхала людину до ризику, до сподіванки у випадок і невичерпні можливості її самої. Адже чумакування приваблювало багатьох відчуттям особистої волі, незалежності, самовиявом індивідуалізму, а для переважної більшості воно було своєрідною гонитвою за долею, прагненням поліпшити своє важке матеріальне становище. Тож і чумацьку подорож ліричний герой пісні усвідомлює як одну з можливостей встановити тісний зв'язок зі своєю покровителькою.

Ліричний герой чумацької пісні, звичайно, вірить, що його доля залежить від Божої волі, але він і сумнівається у Його впливові на людське життя, і переконаний радше у тому, що долю можна змінити, вплинути на неї проханнями, намовами, а буває, і прокльонами чи просто не проґавити шанс зустрічі з долею. Правда, в чумацькій пісні тональність в оцінці долі може

дещо змінюватись. Пісня часом застерігає, що відхилення від природженої долі – це вияв недоброї волі, а накликає долю – це порушення установлених колективом правил і норм, або у більшості чумацьких пісень картини повного зубожіння перевізників, горя і журби чумацької родини малюють зв'язану чумацьку волю, свідчать про переконання в абсолютній несвободі, приреченості людини, в залежності людського життя від таємничих Вищих Сил – долі, року, фатуму, ототожнюючи владу долі із смертю.

Уже майже як століття тому російський філософ О. Лосєв стверджував реальність долі і називав її авжеж не як, а «жорстоким образом самого життя» [3, с.148]. Справді, мотиви смерті, а за вдалим висловлюванням Д. Чижевського, навіть «якесь закохання в темі смерті» [4, с.240], самотність, приреченість стали найточнішою характеристикою релігійних та етичних уявлень українського етносу і основою зовнішнього і внутрішнього самовизначення і поета, і провідного почуття звичайної людини: сенс життя, доля, модус ставлення до цінносного світу, але і спосіб пізнання його. Цю тезу добре ілюструють народні пісні про жіночу долю. Як і пісні кохання, більша частина жіночих ліричних пісень – «так сумовитих, так жалібно болючих», як сказав І. Франко, присвячена драматичним моментам жіночого талану. І це наповнює більшість пісень настроєм безпросвітності і приреченості. Значно менше пісень про щасливе подружнє життя, бо щасливе життя у шлюбі, як і щасливе кохання, зникає з пісень, як запримітив М. Костомаров, тому, що дуже одноманітне. Пісня за кожним разом підкреслює, що в чужій сім'ї молоду жінку часом чекає багато горя, вона терпить знущання, несправедливість, докори, образи, але найтяжче для жінки – нелюб, лихий чоловік, або, як називає його пісня, – «лиха доля». Звичайно український пісенний репертуар переповнений і застереженнями проти корисливого одруження, і словами протесту проти примусового шлюбу, але найчастіше – наріканнями на життя з нелюбом, на шлюб без любові. І це не повинно нас дивувати, коли ми пригадаємо, що за українським народним звичаєм чужину, неволю та нелюба вважали гіршим за смерть, та й саме українське слово «шлюб» походить від слова «слюб», тобто одруження по любові. Справді, чи може героїня жити в світі, в якому неможливо бути живою, в якому про справжнє життя годі і думати?

У дійсності, людина уявляє життя як певну спрямовану реалізацію своїх намірів, задумів, бажань. Але доля призначена, провидіння вносять у цю послідовність хаос. Ця тема розвивається у ліричній пісні про кохання. Герой, потрапивши у пастку долі, змушений шукати порятунку, звільнення від влади долі, щоб реалізувати свою волю, прагнення, мрії про щасливе життя, добру волю, нарешті, шукає емоційного порятунку, що в площині психологічній, у досліджених З. Фройдом глибинних механізмах дії людської психіки та законах управління нею, одержало назву «інстинкту смерті». Отже, в пісні одним з головних моментів детермінації долі стає життя людини і окремі його моменти: вчинки, події, етапи. За українськими народними віруваннями, доля дається кожній людині або тільки при народженні, або ж тричі: при народженні, шлюбі, смерті. Саме ця головна світоглядна опозиція *життя – смерть* пояснює різноманітні психологічні та соціологічні аспекти уявлень

народу про долю. На це вказують кілька фактів. Але звернемося до одного, що асоціюється з відомим потрактуванням в культурах різних народів поняття смерті як універсального, що не просто контролює чи поєднує позначення інших явищ, інших ірреальних абстрактних понять, а завжди отожднюється з реальністю, з дією, з динамічністю життя. І ця тенденція особливо виразно простежується у фольклорному мотиві причарування, який взагалі надзвичайно показовий для народної пісенності. І тут не так важливо, як саме героїня ліричної пісні користується магією і чарами: готуючи приворотний напій, заворюючи пристрасним словом чи карими очима. Важливо те, що в народній свідомості існує уявлення про обов'язок людини подолати свою долю, змінити її, відновити гармонію, рівновагу в соціально-культурному й психологічному космосі. Тобто ідея народження «нової» людини, «нової» долі, «нового» життя ніби підказує: людина і є життям, людина може сама творити своє життя, виявляючи свою індивідуальність і активність. Цю думку досить добре передають українські прислів'я: «Була б доля, та нема волі», «Долі скаргами не власкаєш», «Доживай долі, то не матимеш і льолі». А в ліричній пісні за кожною назвою абстрактного поняття (доля, фатум, суд, випадок, воля богів, духів та різних надприродних сил) стоять найсміливіші метафори. Вони у всій множинності значень описують стосунки людини і долі, залежність людини від долі, діалектику долі. Як бачимо, за уявною ясністю і реальністю образів долі, стоять національна історія, релігія, культура, національний характер.

Звичайно, первісна семантика сюжетів, мотивів чи образів не усвідомлюється творцями фольклору. Однак яким би не був механізм вибору мотиву, образу в пісенному тексті – означати ту чи іншу ситуацію або викликати певною мірою обов'язковий підбір послідовності інших мотивів, символів і образів – він неодмінно підкреслює не стільки логічні, скільки психологічні критерії їх вибору, які слугують засобом самовираження і ліричного героя, і автора-виконавця у процесі кожного нового виконання твору. З усього видно, що, наприклад, у пісні про кохання оповідний фактор навпаки відступає, поступаючись місцем найбільш універсальним за своїм змістом образам, зустріч з якими завжди викликає сильні емоції (у тому числі естетичні), які здатні встановити найперше внутрішню гармонію, екзистенційно проектує людину. Іншими словами, сюжетна ситуація, яка дає уявлення про події, вчинки і стосунки героїв народної пісні, хоч і дуже важлива і присутня, але не вона головна і не визначає увесь художній смисл твору.

Справді, у пісні кохання на першому плані не конкретна подія, а головне в її змісті – аналіз душі та вираз почуття, а точніше – почуття кохання. А втім ліризм пісні про кохання особливий, можна сказати, скупий. З одного боку, зовнішнє, сюжетне розкриття психології персонажів передається у пісні через їхні дії і вчинки. Але передусім у ліриці існує психологічна мотивація поведінки героя, коли певні сюжетні ситуації зумовлюють ті чи інші психологічні реакції. Ось чому ми можемо сказати, що саме пісні про кохання з усіх жанрів фольклорної ліричної пісні досягли найвищої досконалості психологічного зображення, в якому емоційність, чутливість надають

почуттям сенс і правдивість, а життю – енергію, силу і свободу. Висловивши цю думку по-іншому, ми можемо сказати, що створення власного внутрішнього простору чи відкриття його поновно в собі через творчість, через спілкування з мистецтвом надає життю смисл, форму і яскраве забарвлення, а людині, своєю чергою, дозволяє в чуттєвому й емоційному охопленні дійсності вибудовувати свій власний світ, свій власний спосіб існування, набутти особисту ідентичність й унікальність.

Але фольклорна свідомість в піснях кохання переймається не так абстрактним питанням «почуттєвість», а намагається мовою художніх образів гармонізувати світ на рівні свідомості, тому цілком і конкретно – грою з долею, силою маїї, мистецтвом перемоги, ризиком виграшу. З християнської точки зору, як свідчать писемні пам'ятки, тяжкими духовними гріхами була віра в сновидіння, вивчення астрології, віра в злі дні і години, голоси птахів, чарівництво, чаклування, отруєння та віра в прикмети. Про це мовиться і у популярній народній пісні «Ой у полі жито копитами збито». Все ж героїня пісні, розуміючи, що вона не може покладатися на свою долю, яка не дала їй щасливого кохання, не збирається підкорюватися долі, обставинам, неминучості, а робить свій вибір: звернутися до ворожки-циганки, до сили любовного привороту і маїї, перекреслює усі приписи і вибирає рішення, яке здатне викликати найтрагічніші результати.

Навряд чи є потреба спеціально переконувати в тому, що пісня є неперевершеним засобом моделювання поведінки і повсякденного життя носія традиції. І саме тут, на цій функціональній рисі пісенності, ми можемо зрозуміти, що енергія почуття по суті – вибір способу діяльності, активності, руху. У цьому разі знов-таки варто передусім говорити про логіку поетичного мислення, ліризму в пісенному тексті, насиченого інформацією висловлювання, яке набуває особливого смислу тому, що мотивоване потребою діяти, покликане передусім регулювати повсякденні стосунки між людьми, бути досвідом спілкування. Фольклорна пісня, яку б роль вона не виконувала (бути словесним компонентом обряду, словесною магічною формулою дійства, нести розважальну функцію), однаково була формою виявів почуттів людини, її емоційного і психологічного стану, болю чи любовної пристрасті – просто життя. Тому в пісні поняття «реальний світ» і «внутрішній світ» – не антонімічна пара, бо поняття «внутрішній світ» включає в себе зовнішній світ. А чутливість українця вибудовується не тільки із вимовлених слів, вона народжена також атмосферою, створеною певним пошуком внутрішнього світу, який перебуває в невідверненому конфлікті із зовнішнім світом, і в той самий час, сповнена бажання співдіяти з ним або, з точки зору християнства, щоб врятувати душу.

І тут питання чутливості, емоційності українця обов'язково торкнеться його побожності. Певно, що будь-яка релігія світу (і християнська віра не стала виключенням) не є якоюсь універсальною системою, яка б пояснювала, тлумачила світ, як міф, а виступає лише порадищем в осягненні істини в житті людини. Філософи і психологи схильні вважати хист до віри та ідеалізації, святості і до всього того, що ми визнаємо і перед чим ми відчуваємо богобійний трепет, – це частина підсвідомого. Під цим

оглядом давня рукописна лірика кохання наскрізною ідеєю обрала необхідність, потребу перепосвятити поетичні виражальні засоби звеличенню любові до Бога, а невимовна любов бере на себе функцію спілкування з Богом. Бог для авторів любовних пісень – такий же об'єкт любові, як і кохана, жінка, тільки більш надійний. Це релігійно-філософське розуміння любові, любові християнської перш за все, виявилось у переконанні, що щира любов постає від Бога і повертає до нього. Любов спричиняє співчуття, і це співчуття герой інтимної лірики шукає у Бога. Людина потребує Бога.

Це, зрештою, зовсім зрозуміло, коли взяти до уваги популярність мотиву сирітства в українській народнопоетичній і класичній творчості. На це питання відповідають по-різному. Теологи визнають, що побожність, або любов до Бога, народжується з відчуття людиною сирітства: це буквально основне почуття людини як творіння Божого, котра постійно відчуває себе у світі самотньою і шукає свого Творця. Цю ідею щедро ілюструє пісня: для страждуючого серця закоханого, котрий зазнав соціальної чи іншої несправедливості, психічної травми, відчуження самоти, осиротілості особливо гостре. Відчуття сирітства штовхає людину шукати підтримки, опори, захисту, зазвичай в образі батьків, яких вона позбавлена, або ж звертається до молитов до вселюдського батька і захисника – Творця. А коли прислухатися до думки психологів, то й основним мотивом прохальних молитов – цього найбільш спонтанного і особистого вияву релігійності – є переживання недостачі або страху. Отже, вони виникають не із зовнішньої, а емоційної релігійності. Імовірно, саме тому психічний стан закоханого – героя «пісні світської», його безвір'я у будь-яку силу, що здатна допомогти, виявився таким близьким до відчуттів сироти, позбавленого рідних людей, народжуючи в пісні й своєрідне ставлення до Бога, як до надійного захисника і помічника.

У християнській міфології, підказує відомий російський медієвіст С.Аверинцев, це все роз'яснено, розписано від самого початку, як текст якогось священного діяння. А саме: Ісус Христос постає в оточенні ангелів і святих – покірних послухачів Його волі, котрі увібрали в себе і несуть чудодійну силу Бога [5, с.200]. У фольклорному переосмисленні це акцентування менш чітке: людина звертається по допомогу вищих сил, надзвичайних і численних помічників, серед яких Христос, популярні персонажі народної культури – Діва Марія, св. Микола. Але, можливо, замало пояснювати звертання ліричного героя пісні до Бога як єдиного і надійного помічника тільки наївною вірою поетів в раціональне наставлення – тобто лише ідеєю, забуваючи про почуття та інтуїцію, що єдналися з «внутрішнім» началом в людині, емоційністю, чутливістю. Водночас ми не повинні ігнорувати спробу шукати прояснення усяких звертань до релігії у підсвідомих стереотипах людської психіки, які в уяві невідомих поетів минулого породили не однолінійний недосяжний для людського пізнання образ Бога-всесдержителя, а дуже інтимний образ батька-Творця. Як і контекст цього мотиву набагато ширший. Він виходить за межі ідей часу, сягаючи поля вселюдських констант. Як і духовність не ототожнюється з

релігійністю, навіть в істинному сенсі слова, бо не замикається у сфері емоційності, переживань, а включає інші форми інтелектуального духовного життя людини – культуру, філософію, мистецтво і літературу, народну творчість як компоненти різних форм у «діалозі культур».

Але саме ця проблема веде нас до нової – «філософії серця». У своїй відповіді на «вічні» питання людського буття народну культуру, філософію, етику і особливо мистецтво старших часів, даючи норму пізнішій традиції, вабили первісні символи культури: любов, доля, серце, душа. З одного боку, ні Новий Заповіт, ні Євангелії не дають жодного чіткого визначення понять «віра», «любов», «душа», формулювання яких були надзвичайно необхідними і важливими для християнської доктрини. Священне Писання – це метафори й притчі, які не несуть у собі безперервної оцінності, що була обов'язковою для традиційної релігійної літератури. Але «філософія серця» бере свої початки саме з Біблії, в якій поняття «серця» і поняття «душі» іноді замінюють одне одного. Отці церкви стверджують, що Біблія приписувала серцю всі функції свідомості: мислення, рішення волі, відчуття, вияв любові, бачать серце центром життя взагалі – фізичного, духовного, душевного. Філософії і літератури світу теж характеризували серце як символ та осередок духовності у людини, бачили в ейдосі серця не тільки вираз любові, почуттів і особливо релігійного почуття або сферу пізнання, а й свідомість, відданість і таку «інтимну», за словами філософа Б. Вишеславцева, його функцію, як совість.

Це означає, що визначаючи серце як основний орган релігійних переживань й інтимних почуттів людини, можна стверджувати, що саме в простоті і широковживаності цього символу в мистецтві слова міститься його висока духовна і естетична цінність. Символ серця не перетворився на просту поетичну метафору, а охоплює у собі дуже точні, але різноманітні і нескінченні значення. Українська культура обирає серце своєрідним універсальним символом, тому що серце не лише шлях пізнання Божественного Слова й Дара Духа Святого, а це можливість зіткнення з Богом у серці, це істинна краса, щира й вічна цінність людини, а через пізнання «глибини серця» – розуміння любові. Адже традиційна екзегеза християнської любові, жертвовної, що не потребує доказів, здатної все подолати у любові до ближнього, найпаче ворога і кривдника, жалість, співчуття в християнському серці неможливі і без емоційного, еротичного, естетичного забарвлення. І ця аналогія не видається натягнутою. Так і в українській культурній традиції тема серця розглядається щонайменше у двох аспектах: як орган сприйняття Бога, як центр морального життя, духовності і образ емоційного життя, як символ людини в її субстанціональності.

А втім, складно тільки розумом, інтелектом пізнати «душу народу» і визначити, як «позиціонувати» етнічні традиції духовної культури. Можливо, буде найкоротшим і найкращим способом схарактеризувати їх, коли ми скажемо, що мистецтво, мовляв, ніколи не повторювалось, а от людська природа лишається вічно незмінною.

Список використаних джерел:

1. Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен – Львів, 1994. – С. 243-375. 2. Поняття ментальності в суспільних науках // Генеза. – 1995. – №1(3). 3. Лосев А.Ф. Діалектика мифа. – М., 1930. 4. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. 5. Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. – К., 2001.

Надія Кравчук, к.філол.н.

РОДИННО-ПОБУТОВІ ПІСНІ ПІДЛЯШШЯ: НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА

Анотація

Стаття репрезентує спробу з'ясування національної специфіки зразків родинно-побутової лірики, що збережені на Підляшші. У розвідці з'ясовуються особливості функціонування жанрових різновидів родинно-побутових пісень регіону та їх основна тематика у контексті загальноукраїнської фольклорної традиції.

Ключові слова: Підляшшя, необрядовий фольклор, національна специфіка, родинно-побутова лірика, дівочі пісні, жіночі пісні, парубочі пісні, чоловічі пісні.

Summary

Recommended article is an attempt to clear up the national specificity of examples of family-domestic lyric poetry which are current on the territory of Pydlyassha. The investigation clear up the peculiarities of functioning the genre variety of family- domestic songs of the region and their main themes in the context of common-Ukrainian folk-lore traditions.

Key words: Pydlyassha, unceremonial folk-lore, national specificity, family-domestic lyric, maid's songs, female songs, boyish songs, masculine songs.

Позабрядовий пісенний фольклор Підляшшя – невичерпна народна скарбниця, котра своїм змістом розкриває найрізноманітніші тематичні спектри родинного та суспільного життя. Водночас ліричні пісні Підляшшя – вагомий інструмент у витворенні загальних вражень про особливості його побутування на території регіону. Будучи значно пізнішими за походженням порівняно із календарно-обрядовим репертуаром, необрядові пісні законсервували ряд ознак, що визначають їх національне маркування, тим-то залишити їх поза увагою, беручись за етноідентифікацію фольклору регіону фактично неможливо. За словами Л. Копаниці, ліричні пісні є невичерпним джерелом пам'яті етносу, у якому дбайливо збережені знання про життя народу в різні історичні часи, його побут, неписані закони, етичні норми та естетичні ідеали [4; 8].

Свого часу ще М. Гоголь у статті «Про малоросійські пісні» висловив думку, яка, хоч і не позбавлена романтичного пафосу та піднесеності, та все ж промовисто засвідчує важливість студіювання скарбів народної пісенності. Про народні пісні дослідник XIX ст. сказав так: «Вони – надгробний пам'ятник минулого, більше, ніж надгробний пам'ятник: камінь з красномовним рельєфом, з історичним написом – ніщо проти цього живого літопису, який говорить, співає про минуле. [...] Історик не повинен шукати в них вказання дня і числа битви або точного пояснення місця, вірної реляції; в цьому відношення небагато пісень допоможуть йому. Але коли він захоче пізнати справжній побут, стихії характеру, всі найтонші відтінки почуттів, хвилювань, страждань, радощів описуваного народу, коли захоче випитати дух минулого

віку, загальний характер всього цілого і окремо кожного часткового, тоді він буде задоволений цілком; історія народу розкриється перед ним в ясній величі» [1; 6].

Необрядова пісенність Підляшшя характеризується хорошою збереженістю, як у текстуальному, так і у кількісному планах. Родинно-побутові ліричні пісні – у тому не виняток. Пов'язано це, вочевидь, із ґенезою ліричної пісні як жанру. На думку дослідників, своїм походженням ці пісні примикають до пізніших пластів українського фольклору, адже остаточно сформувалися як жанр приблизно у XVII ст., принаймні, саме з цього періоду маємо текстуальні підтвердження існування цього жанру – найдавніший запис української народної пісні «Дунаю, Дунаю, чого смутен течеш». Основою ж для виникнення ліричної пісні послужили календарно-обрядові, весільні, родильні пісні, голосінні, балади [2; 213].

Серед **родинно-побутових пісень**, що побутують на Підляшші, найчисельніші групи становлять дівочі та жіночі пісні – навіть якщо брати до уваги лише ту їх кількість, що вміщена у збірниках останніх років, то чисельність текстів сягає до семи десятків. Коли ж зважити, що у виданнях друкується далеко не весь обсяг експедиційних матеріалів, то пісні, що маркуються відтворенням почуттів прекрасної статі, на теренах Підляшшя характеризуються активністю побутування та хорошою збереженістю традиції їх виконання. Подібно як і на тереновій Україні, серед інших різновидів пісень, що описують родинне життя, дівочі та жіночі пісні – основний їх масив. Таку статеву диспропорцію пояснити дуже легко, адже пісні про кохання виконувалися переважно дівчатами та жінками. На думку В. Давидюка, роль жінки як піснетворки визначало саме життя – в календарній обрядовості, де пісня виступає втіленням маїї, за винятком щедрівок, її виконавицями-імпровізаторками виступали жінки [2; 229].

Оперуючи значною кількістю фольклорного матеріалу, вважаємо за доцільне звернути увагу на основні мотиви підляських родинно-побутових пісень та на кількісну співвіднесеність фольклорних зразків з тим чи іншим мотивом. Не вдаючись у детальний їх аналіз як вихідної одиниці, зазначимо лише, що семантика мотивів зазвичай зумовлена їх ґенезою, а тому має особливу вагу для визначення специфіки того чи іншого фольклорного жанру.

На Підляшші родинно-побутові *дівочі пісні* – тематично найрозмаїтіша та кількісно найбагатша група цього жанру. На теренах регіону побутує близько сорока фольклорно-пісенних зразків, що передають почуття молодій дівчині. Основними колізіями таких пісень – мрії про щасливий шлюб або ж страждання з приводу розлуки чи зради. Разом з тим, за словами дослідників, такі сюжети в кожній пісні раз по раз підтверджують своє суб'єктивне начало, виокремлення особистого з колективного, адже всяка лірична пісня відзначається індивідуальністю сприйняття та нетиповістю висловлених у ній почуттів [2; 213].

Доступний нам пісенний матеріал з Підляшшя дозволяє виокремити серед дівочих пісень тематичні групи, які репрезентовані значною кількістю фольклорних зразків. Серед них найчисельнішими є пісні, що описують

розлуку дівчини з милим, нещасливе кохання, зраду парубка чи зведення ним дівчини, вивіряння вірності козака, перешкоди на шляху закоханим. Тексти, що зображують щирі взаємні почуття, кількісно репрезентовані значно меншим блоком фольклору.

Загалом основна тематика дівочих пісень зрозуміла уже з перших їх рядків, що повідомляють про наступне:

*Ой гиля, гиля, сівіє гусі,
Ой гиля, гусі, до води.*

*Прошу я тебе, мой миленький,
Ти до другої не ходи [5; 121].*

.....
*Посіяла огурочки бізко над водою,
Сама буду полівати гу^ркою слезою [6; 209].*

.....
*Шум'ят верби коло греблі, що я їх садила,
Нима мого миленького, що й вирно любила [6; 215].*

.....
*Не шум, дубе, не шум, дубе, зельоний байраче,
Не зрадь мене, не зрадь мене, молодий козаچه [6; 212].*

.....
*Сонечко низенько, вже вечір бізенько,
Прийди поговорим, да гей, ти, моє серденько [5; 118].*

Репертуар дівочих пісень, що побутують на Підляшші, майже повністю дублює фольклорний матеріал із теренової України, підтвердженням тому – самі назви пісень. І хоч іноді ініціальні рядки (які й виступають у переважній більшості номінаціями творів) та основний сюжет пісні обростають новим матеріалом, що виникає переважно на місцевому ґрунті, – це тільки підтверджує органічну єдність родинно-побутових пісень із загальноукраїнською традицією з одного боку та з іншого – їх активне побутування на теренах підляського регіону і постійне новоутворення. Тим паче, що, за словами дослідників, початкові рядки пісень вирізняються найбільшою сталістю вже хоча б тому, що їх важче сплутати чи забути [3; 127].

Серед підляських родинно-побутових пісень, котрі передають дівочі почуття, тема розлуки з коханим знайшла найяскравіше відображення. Такий лейтмотив звучить у кількох десятках текстів, найпопулярнішими з яких – пісні «Шум'ят верби коло греблі, што я насадила», «Кує зозуля, кує сивая, по саду літаючи», «Зозуленька кує, усьой свет радує», «Ой ходила дівчина, ех, по лісочку», «Посіяла огурочки бізко над водою», «Явор над водою на берег схілівся», «Молодий дубочок, зельоний листочок» та ін. Майже кожен із цих текстів репрезентований на теренах регіону кількома фольклорно-пісенними екземплярами, котрі виступають свого роду варіаціями на тему, задекларовану ініціальними рядками пісні.

Тема нещасливого кохання у переважній більшості підляських пісень представлена сюжетом про зраду козака. Домінує вона у наступних текстах: «Там у лузі при каліні», «За густими лозоньками», «Ой сиділа Нюрочка край окупця», «Чорноморець Сашенька, Чорне море», «Не шум, дубе, не шум, дубе, зельоний байраче», «Там у лі^си при долині», «Ой ти, дубе, дубе, мій зельоний дубе, да гей».

Тонка дівоча натура, що виливала всю свою душу в піснях, чекала не менш палких та щирих почуттів у відповідь, тому випитування та перевірка чесності намірів парубка – ще одна тема дівочих пісень, підляські ж екземпляри у тому не виняток. Вивіряння щирих намірів козака звучить у піснях «Моя мати коло хати чисто заметає», «Сонечко низенько, вже вечір біленько», «Я в середу роділася, знаю, мамцю, горе» тощо.

Перешкодою на шляху закоханих може стати не лише розлука, а злий поговор чужих людей чи навіть небажання рідних батьків віддати дочку заміж («Копав козак криниченьку, не докопався до дна»).

Попри те, що нещаслива доля – тематика переважно жіночих родинно-побутових пісень, у дівочих вона теж знайшла своє відображення. Тематика цих текстів обертається головню навколо таких фактів, як шлюб із нелюбом, нещасне кохання, сімейні перипетії, відсутність посагу, а внаслідок цього, – і пари. Такими мотивами позначені пісні «Ходила, гуляла в зельюном саду», «Чирвоная каліна лістом землю покрила», «Ой Боже, Боже, колі ж той вечур буде», «Ни літай, мотелю, попід білим стельом», «Ой там коло греблі явор похлівівся», «Світит місяць, світит ясни, зори помагают», «Іди, дощику, іди, дощику, чужою стороною», «Там на вигони ходили кони, всьо железния ключи», «Зильоная чиримшина, чом ни ориш, оно куриш».

Щодо дівочих пісень зі щасливим перебігом подій, то їх на Підляшші, подібно, як і на тереновій Україні, не так уже й багато. Пов'язано це, мабуть, із тим, що сюжетика ліричних пісень обертається переважно навколо тих тем, котрі викликають емоційний сплеск та вулкан почуттів. Мотив щасливого кохання, якщо й трапляється, то все ж у парі з недалекою розлукою, котра закрадається, хай навіть непомітно, у рядки пісні. Так, відомий на теренах Підляшшя текст пісні «Там за гор'ю, гор'ю» («Там на гори^е жито, за горой дуброва») на перший погляд репрезентує перебіг тонких взаємних почуттів між дівчиною та парубком:

Там за гор'ю, гор'ю,

Там дівчина жито жала,

Чорнобрива, молода.

Жала вона, жала – сіла спочивати.

Їхав козак з України – мусів шапку зняти.

Мусів шапку зняти, на добридень дати.

Вона стала, одказала, серденьком

назвала [5; 128].

Однак той факт, що дівчина вишила козакові сорочку в подарунок – свідчення не лише щирого кохання, а й швидкої розлуки з ним. Фінальні рядки пісні – яскраве тому підтвердження:

А вже тая слава по всьом городочку,

Што дівчина козакові вишила сорочку.

Шила вона, шила тонкімі нитками,

Штоб познати било козаченька между козаками [5; 128].

Таке тематичне маркування дівочих пісень, вочевидь, пов'язане із часом їх виникнення, адже переважна більшість текстів znana з доби козацтва, коли розлука з парубком була неминучою і передбаченою його призначенням захищати рідний край.

Не менш чисельну групу родинно-побутових пісень на Підляшші складають ті, що виконуються від жіночого імені і передають широкий спектр почуттів та переживань, спричинених сімейними обставинами. У сучасних друкованих виданнях, котрими маємо можливість оперувати, таких текстів –

понад чотири десятки. Тематика підляських жіночих родинно-побутових пісень обертається навколо тих подій, що викликають в душі їх виконавиць емоційні переживання, котрі, як правило, спровоковані нещасливим життям у шлюбі. Тим-то тяжка жіноча доля – мотив, який загалом визначає зміст таких пісень, розгалужуючись, однак, на низку дрібніших мотивів, що пов'язані із різними родинно-побутовими обставинами. Так, серед найпоширеніших тем жіночих пісень – нещаслива жіноча доля та тяжке життя зі свекрухою, туга за родиною та втраченою молодістю, лиха доля з невірним чоловіком чи п'яницею.

Ще І. Франко у своїй розвідці «Жіноча неволя в руських піснях народних» звертав увагу на той факт, що, попри поважне і почесне становище, котре займає жінка в родині, «між жіночими піснями руського народу стрічаємо дуже багато так сумовитих, так жалібно болющих, розкриваючи нам таку полопоту недолі, що, вдумавшись в ті пісні і в те життя, котре їх викликало, не можемо не спитати самих себе: невже ж се правда?[...] Особливо замужня жінка винаходить у своїй житні чимраз нові рани і незгоди, на котрі нарікає в піснях» [8; 211].

На Підляшші сумними ліричними оповідями про тяжке життя в чужій родині марковані жіночі пісні «Ой оддала ж мене мати», «Ой оддала мене мати на велику сем'ю», «Пливе човен води повен», «Што то за калинонька в лісі розцвіла», «А у солов'я золоти крильця, а у павонькі коси», «Ой воли моїє половенькіє, чом же ви не орете», «Ой дай, Боже, неділі дождаті», «Там пуд вішенькою, пуд черешенькою», «Ой, матуленько, вішня, чи ж то я в тебе лішня» та ін. Зміст текстів легко вгадується уже з самих їхніх назв, в яких вчувається гіркота та душевні страждання виконавиць:

А у солов'я золоти крильця, а у павонькі коси,

Ой не зажила млода невѣстка у свѣ корка розкоши.

Свѣ корко ходіт по нових сѣнях, невѣстку розбуджає,

Вставай, невѣстка, вставай, молода, вже й перший пѣвень пѣє [6; 221].

Не тільки тяжка праця та родинні обов'язки, які лягали на плечі молодої дружини з приходом у сім'ю чоловіка, виступають основним тягарем у жіночих піснях – вороже налаштована і без того ще чужа родина такий самий вплив чинила і на найдорожчу та найближчу їй людину та єдину надію на захист:

Ой ти, сину, му'ї сину, чом ти ву'дкі не п'єш,

Чом ти ву'дкі не п'єш, чом ти жу'нкі не б'єш [6; 237].

Із мотиву тяжкого життя в родині чоловіка впливає наступний – ностальгія – туга за батьківським домом та родиною, молодими роками, змарнованою дівочою красою. Така тематика на Підляшші визначає цілу низку жіночих родинно-побутових пісень, серед яких – «Позаросталі тиї стежонки», «Долом, долом, долиною голубки літають», «Ой ,гаю, му'ї, гаю зельоненькі», «Ой по горах, по долинам голуби літають», «Ой летіє в ворун із чужих сторун», «Ой потопіла мене матуля, як конопельки в рові», «Чом ти, калинонька, чом ти, чирвоная, чом так рано оцвіла», «Червоная каліна всіє лугі покрасіла» тощо. Зміст цих пісень визначається переважно тужливими роздумами про безтурботне минуле та різко контрастну, на противагу останньому, картину сучасного:

*Ой потопіла мене матуля, як конопельки в рові,
Не дівіласе на моє літє, на хорошую вроду.
Коноплі мокнут, коноплі мокнут – йдуть люде витягати,
А я молода в чужой стороні, вк мушу горювати* [6; 224].

Кількісно не так чисельно, як попередні дві, репрезентована на Підляшші і група пісень, котрі розповідають про шлюб із лихим чоловіком чи п'яницею та сімейні чвари через це. Серед них тексти «Ой зацвіла калінонька у лузі», «Ой пойду я понад Бугом», «Ой ти, вербо кудрава», «Мамулю моя рідная», «Медовая чаронька, медовая», «Ой додому, п'яніченько, додому», «На високум дереві вітьтор верх зламав, ой», «Ой прала б я куделіцю, голова боліт», «Стоїт ліпа зельноая, пуд єю вода», «На каменю мила ножки, ще й помию ручки».

Загалом же репертуар жіночих та дівочих родинно-побутових пісень Підляшшя позначений низкою спільних рис, основними з яких є тематичне спрямування та глибока емоційність творів. Таке явище для цих жанрових різновидів цілком умотивоване, адже у жіночих піснях знаходить своє органічне продовження тематика пісень, співаних дівчатами.

Родинно-побутові пісні, що передають ліричні почуття чоловічої половини населення, на противагу жіночим, репрезентовані на теренах підляського регіону незначною кількістю текстів. Немає кількісної пропорційності між ними і на тереновій Україні. Однак якщо брати до уваги окремо тексти парубочих та чоловічих пісень, то останніх на Підляшші (попри невелику їх кількість загалом) значно менше, ніж перших.

Так, репертуар *парубочих пісень* у регіоні налічує близько п'ятнадцяти текстів, із яких майже всі мають загальноукраїнське побутування. Від імені парубка виконуються пісні «У Ганнусі хата на помосту», «Пуд яліною, пуд зеленою», «Ой ходив я, ходив, бо вже й находився», «Пу^озно, дивко, цвіті сієш», «Чом дуб не зильоний», «Ой ти, дубе, дубе зелененький», «Ой там за горою», «Лототю, лототю, чом ти не розвівсе», «Марисю, Марисю, скучно за тобою», «Веду коня до Дунаю», «Пуд каліною то й чирвою», «Ой заржи, заржи, сивий конику», «Пуд яліною, пуд зильоною», «Ой зийді, зийді, ясний мі^есецю», «В'яне рута у присадах» тощо.

Передаючи інтимні почуття, подібно як і дівочі, такі пісні мають, однак, свою специфіку. В. Давидюк зазначає, що тема кохання головна і в парубочьких піснях, проте за переліком основних мотивів вони істотно відрізняються від тих, що співають дівчата, адже найпоширенішим у них – мотив пошуку пари [2; 236].

Роздуми про майбутнє одруження маркують переважну більшість підляських парубочих пісень, варіюючись різним перебігом подій у них. Так, вищезгадані парубочі пісні розповідають про очікування зустрічі з милою; кохання до вже засватаної дівчини або до такої, що нерівня парубкові-бідняку; про заборону одруження з боку батьків та про те, що дівка, за якою впадає козак, має ще кілька претендентів на роль майбутнього чоловіка.

Вирізняються парубочі пісні й системою основних образів, що трапляються в них. Як правило, кожен другий текст містить згадку про найвірнішого друга козака – його коня. І хоч пісні ці – не описи козацьких звятиг на полі бою, а зовсім інший подієвий спектр, згадка про коня чи

розмова з ним – радше закономірність, аніж випадковість. Для справжнього козака кінь – це його вірний друг не лише на війні, а й удома, адже з його допомогою можна дістатися до коханої у будь-який час, хіба що на заваді стане хтось із рідні:

*Ой чом ни прийшов, чом ни приїхав, як я тобі казала,
Чи коня не мів, дороги ни знав, чи мати ни пускала?
А я коня мів і дорогу знав, мене мати пускала,
Найменша систра, бодай ни зросла, сиделечко сховала [6; 219].*

Присутність у ліричних піснях Підляшшя атрибутів козацької доби промовисто вказує на єдність із репертуаром теренової України, більше того – на суто українську його генеалогію. Для української ліричної пісенності, як, зрештою, і для обрядової, номінування парубка лексемою «козак» є типовим явищем. І хоч календарно-обрядова пісенність має значно тривалішу історію, слово це, із виникненням Запорозької Січі на теренах України, проникло і у архаїчний пласт фольклору. Лірична ж пісня, будучи майже ровесницею козащини, містить чимало реалій, що співвідносяться з цією добою в історії української держави. За спостереженням В. Давидюка, майже кожна з родинно-побутових пісень має на собі печать козацької доби – козацький побут проглядає на кожному кроці, мало не в кожному рядку. Маркування ж текстів цих пісень словом «козак», на думку дослідника, вагомий аргумент для визначення їх віку, адже доволі важко знайти родинно-побутову пісню, вільну від козацької лексики [2; 228].

Репертуар підляських родинно-побутових пісень – не виняток. Будучи українськими за походженням, ці тексти, попри територіальну та історичну віддаля від оплоту козацької вольниці, містять чимало інформації, маркованої її впливом. Найвідчутніше це помітно у тих фольклорних зразках, які традиційно прийнято називати піснями про кохання, – у дівочих та парубочих. Так, одна з парубочих пісень, що побутує на Підляшші, докладно передає суть козацького способу життя, у якому нема місця осілості, спокою та родинному затишку – цьому всьому протиставляється зовсім інша перспектива, про яку й попереджає дівчину козак:

*Ти богата, а я бідний, в тебе батько, мати є.
Батько, мати, вся родина і що в хати – всьо твоє.
А я бідний сиротина, батька, матира нима.
Шабля, люлька – вся родина, конь вороний, то мій брат [5; 161].*

Родинно-побутових пісень, котрі розкривають ліричні почуття одружених чоловіків, на Підляшші побутує небагато. Найпопулярнішими текстами чоловічих пісень є «Орішку, орішку, орішку мизерний», «Ой пошов той Семі́нко в чисте поле ораті», «У городі ю́лка, за городом ю́лка», «Журилась черемха, що роду не має», «Ти вишенько-черешенько, чом ягуд не маєш». Тематика цих пісенних зразків обертається навколо подій, які турбують та бентежать чоловіче серце, головними серед них – пияцтво та гуляння жінки, незгода в сім'ї:

*Ой пошов той Семі́нко в чисте поле ораті,
Сказав жу́нці Катеринці, коб принесла обі́дати.
Ой оре той Семі́нко тай на сонце поглядає,
Чужи жу́нкі обі́д несут, а мою чорт тримає [6; 241].*

У городі ю́лка, за городом ю́лка.

Там гуляє, гуляє Григорова жу́нка.

Гуляє, гуляє, про хату не дбає [5; 132].

Побутують на Підляшші серед чоловічих і пісні, що розкривають тяжку долю приймака і описують, подібно до жіночих, складне життя в чужій родині, де чоловік зазнає постійного приниження:

Журилась черемха, що роду не має.

Хто в приймах не був, той горя не знає.

А я приймаченько, всьо горя та й знаю,

Кулачки под бочки, сам спати лягаю [5; 150].

Ще однією групою родинно-побутових пісень, що побутують на Підляшші та характеризуються хорошою збереженістю текстів, є *сирітські пісні*. Тексти цього жанрового різновиду фольклору, котрі можуть, залежно від особи ліричного героя, передавати почуття чи то дівчини, чи то парубка, чи навіть одруженої жінки, єднає один спільний тематичний спектр – мотив сирітства та нещасливої долі, з ним пов'язаної. На теренах регіону найпоширенішою є сирітська пісня із назвою «Кує зозуля, кує сивая», котра побутує на Підляшші у численних варіантах, що відображають уже хоча б самі їх назви – «Бодай, зозуля, бодай, сивая, на літо не кувала», «Кувала зозуля, в горах літаючи», «Кує зозуля, кує сивая, по саду літаючи» тощо. Тексти пісень, у яких згадується зозуля, найчастіше репрезентують докірливо-тужливі звернення до птиці як призвідниці сирітства:

Кує зозуля, кує сивая, по саду літаючи,

Плаче дівчина, плаче небога, на людей горюючи.

Бодай, зозуля, бодай, сивая, на літо не кувала,

Як виковала отца й матюнку – я сиротой зостала [5; 51].

Описуючи головню ліричні почуття неодруженої молоді, сирітські пісні часто розповідають про запросини померлих батьків на весіллі, нерідко їх могли виконувати й під час самого весільного обряду, якщо хтось із молодих сирота. Для прикладу порівняємо тексти двох підляських пісень, перша з яких – родинно-побутова сирітська, друга ж znana у регіоні як родинно-обрядова і належить до репертуару весільного фольклору:

Як ступив я із гороньки в долину,

Той натрапив на батькову могилу:

– Батеньку роднюський, прошу на весілля [5; 68].

.....
Ой там на двори новий новий коподязь і видро,

Де ж то, Манечка, твєї матюнки ни видно?

Ой ступила з гороньки в долину,

І натрапила на матюнчину могилу.

– Устань, устань, моя матюнко, до мене,

Ой щось я маю поговорити до тебе [7; 30].

Щодо активності побутування сирітських пісень на Підляшші, то про неї говорять уже хоча б той факт, що у сучасних збірниках підляського фольклору таких текстів зафіксовано близько десятка.

Окрему групу в числі родинно-побутової лірики Підляшшя складають *колискові пісні*, однак, зважаючи на те, що майже весь їх репертуар – дублювання репертуару колискових пісень теренової України, вважаємо за доцільне обмежитися номінативним окресленням тих текстів, що побутують у

регіоні. Серед них – пісні «Ішов кіт по плоту в червоному чоботу», «А-а-а, котки два», «Де ти, кицю, волочився», «Кицю, кицю, кицю, займи нашу бицю», «Кицю, кицю, волохатий», «Ой ти, котик волохатий», «Ой да, ой да, ой да, да, ходить кіт коло полотна», «Люлі, люлі, люлі», «Гойда, гойда, гойда» тощо.

Таким чином аналіз репертуару родинно-побутової пісенності Підляшшя дозволяє вважати її повноправною та невід’ємною частиною загальноукраїнської позаобрядової фольклорної традиції. На органічну єдність та спільну генеалогію вказують основна тематика родинно-побутових пісень, кількісна співвіднесеність текстів із статевою приналежністю виконавців (дівочі та жіночі пісні становлять основний пласт родинно-обрядової лірики), а також специфіка основних образів. Так, переважна більшість текстів родинно-побутових пісень Підляшшя, незважаючи на територіальну віддаленість від державного козацького утворення, позначені впливами козацького побуту та лексики. Тому більш, ніж очевидно, що генеза таких пісень, навіть попри впливи фольклорних традицій сусідніх держав, суто українська.

Список використаних джерел:

1. Гоголь М. Про малоросійські пісні / М. Гоголь // Народні пісні в записах Миколи Гоголя / [упорядкув., післямова і приміт. О. І. Дея]. – К.: Муз. Україна, 1985. – С. 5–13.
2. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі) / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 456 с.
3. Давидюк В. Ф. Історично-географічна атрибутивність щедрівок та колядок / В. Ф. Давидюк // Фольклористичні зошити. – 2003. – Вип. 6. – С. 123–149.
4. Копаниця Л. М. Пісенні жанри українського фольклору / Л. М. Копаниця. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – 222 с.
5. Співаюче Підляшшя / [українські народні пісні Північного Підляшшя у записах О. Савчук]. – Більськ: Союз українців Підляшшя, 2006. – 215 с.
6. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя / [за матеріалами експедицій 1999–2001 років Л. Лукашенко та Г. Похилевич]. – Львів: Камула, 2006. – 308 с.
7. Филімонюк Л. Весілля підляських українців / Л. Филімонюк // Над Бугом і Нарвою. – 2007. – № 2. – С. 36–38.
8. Франко І. Я. Жіноча неволя в руських піснях народних // Зібрання творів: [у 50-ти т.] / І. Я. Франко. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 210–254.

Оксана Кузьменко, к. філол. н.

УДК 398. 85.01 (=161.2)

ДИНАМІКА ПРОСТОРОВИХ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКИХ СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ ПІСЕНЬ (на матеріалі записів поч. ХІХ-ХХІ ст.)

Анотація

У статті висвітлено особливості відображення простору в українських соціально-побутових піснях. Виділено символічні образи, які формують лексико-семантичну парадигму, що діє у фольклорній поетичній системі упродовж ХІХ-ХХІ століть. Простежено найбільш виразні приклади повтору фольклорного слова, що змінює чи зберігає у стереотипних моделях амбівалентність семантичної структури (у парі «відкритий-закритий» простір). Розглянуто ціннісну ієрархію домінуючих ландшафтних понять-образів, з’ясовано їх вплив на механізм реалізації екзистенційних почуттів ліричного героя (жаль, сум, тривога, горе, радість, задоволення).

Ключові слова: соціально-побутові пісні, поетика, ліричний сюжет, просторові образи, пісенна парадигма, повтор, ліричні концепти.

Summary

Peculiarities of space reflection in Ukrainian songs of manners are elucidated in this article. The author highlights the symbolic images forming the lexical and symantic paradigm functioning in the folklore poetic system during the 19th-21st centuries. She also traces the most representative examples of repetition of a folklore word which either changes or preserves the ambivalence of semantic structure (in the opposition «open-closed» space) in stereotypic models.

The author of the article also deals with the value hierarchy of the dominant landscape concept-images, investigates their impact on the mechanisms of realisation of existential feelings of a lyrical poet (pity, sadness, anxiety, calamity, joy, satisfaction).

Key words: *songs of manners, poetics, lyrical plot, space images, song paradigm, repetition, lyrical concepts.*

Дослідження історичної поетики народної ліричної пісні має довгу і тривалу історію вивчення у світовій фольклористиці. Зміни, які відбувалися у різні культурно-історичні епохи неминуче вплинули на носія фольклору, а відтак на зміст і стиль його репертуару. Через те сьогодні у полі зору теоретичних досліджень (праці В.Буряка, С.Грици, Р.Кирчіва, О.Киченка, Л.Копаниці, С.Неклюдова, А.Хроленка, С.Нікітіної та ін.) перебувають проблемні питання процесу змін в усній традиції, особливостей розуміння її носіями, відображення цих змін у текстах. У своїй статті «Культура, яка руйнується» Чеслав Гернас писав про складові традиції, що, на його думку, з погляду виконавства є відкритим збором сегментів, які надаються для нового komponування, сукупністю готових структур, де свідомість виконавця завершує сегментування текстів, тобто виділяє цілості, які здатні бути або самостійними, або частинами нових утворень [36, 12-13].

Вартісним доповненням теоретичних міркувань є праці українських фольклористів останнього часу, в яких утверджується продуктивна думка про роль етногенезу, який спричинився не тільки до видозміни базових національно-культурних параметрів, але й до зародження нових етнoестетичних констант [8, 344]. Ці вербалізовані константи входять в сучасну українську народнопісенну традицію, яка передусім являє собою «знанняву» структуру національної моделі світовідчуття» [34, 88].

Наприкінці ХХ ст. група спеціалістів провела системно-аналітичне дослідження над текстами ліричних необрядових пісень різних етносів, яке довело, що найбільш суттєвою ознакою історичного розвитку поетики пісень (головно родинно-побутових та пісень про кохання) від найдавніших часів до початку ХХ ст. стало стрімке посилення інтенсивності виділення образу людини [2, 51]. Важливою зміною в пісні, яку вчені означили як «художня деміфологізована система», стало збільшення частки поетичної фігуративності й емоційності при зменшенні описово-нейтрального елементу [2, 105]. Дослідницьким об'єктом для побудови таких висновків стали десять поняттєвих сфер, серед яких дві значимі групи стосувалися понять «Землі, ландшафту» і «Місце проживання і дій». Автори дослідження зазначили, що відкритим залишилося питання апробування цієї методики дослідження на новому матеріалі та на прикладі інших пісенних жанрів.

Отож, метою нашої статті є спроба висвітлити історичну динаміку фольклорних образів, що відображають понятійну сферу фольклорного простору в українських соціально-побутових піснях. Для цього передбачаємо вирішення кількох завдань: виявити у текстах образи, які стосуються просторового континууму; визначити їх місце та функцію у структурі пісень на рівні одного тематичного циклу та на рівні пісенної парадигми; здійснити аналіз семантичних трансформацій з погляду діяльності.

Питання поетичних особливостей ліричних соціально-побутових пісень у різний час вивчали українські фольклористи (М.Драгоманов, І.Франко, Ф.Колесса, В.Білецька, О.Хмільська, Ю.Туряниця, О.Дей, С.Грица, О.Правдюк, Н.Шумада, Л.Копаниця, Вяч. Гнатюк, О.Івановська, М.Кушпа Н. Супрун-Яремко), а також зарубіжні вчені (Т.Акімова, В.Гусев, Н.Потявіна, Г.Пятровська, І.Касіян та ін.). Теоретично-методологічними орієнтирами у трактуванні просторових образів є праці В.Анікіна, Д.Лихачова, Ю.Лотмана, С.Неклюдова, С.Росовецького та ін.

Джерелом нашого порівняльного дослідження стали пісенні тексти поч. ХІХ ст. (записи З.Доленги-Ходаковського, М.Шашкевича, І.Вагилевича, Г.Ількевича), середини ХІХ ст. (О.Потебні), другої половини ХІХ ст. (записи В.Гнатюка, І.Франка), а також варіанти та новотвори ХХ - початку ХХІ ст.

Як відомо, просторові образи у народних піснях виражаються комунікативно маркованими словами, які входять у тканину тексту, виконуючи роль символічно насажених об'єктів ландшафту та життєвого простору суб'єкта дії. Категорія простору поряд із категорією часу виступає однією з головних у світоглядній конструкції соціуму на різних етапах формування його художньої свідомості. Крім того, як стверджують сучасні фольклористи, категорія простору сформувалася раніше категорії часу [10, 168].

Просторові образи відображають художню дійсність у короткій площині ліричної ситуації не як розгорнуту траєкторію просторових переміщень героя (що характерно для епічних жанрів [22]), а як знаковий код психологічного відчуття героя певного соціального стану. Через те ліричний персонаж може одночасно перебувати у семантичному перехресті кількох площин, чи то у формі найдавніших міфологічних бінарних опозицій (*закритий – відкритий, свій – чужий*), чи у формі соціально-суб'єктивованих опозицій (*приватний (хата) – публічний (корчма, місто (город), волі (на дворі, у лузі) – неволі (казарма, чужа сторона, границя, край моря)*).

Народнопісенна творчість виробила своєрідний компендіум формул із семантикою місця. Більшість з них мають загальнофольклорне використання (іншими словами вони є «стереотипами колективної художньої свідомості» [4]). Другі як типові образи, що відтворюють напрямок руху героя, притаманні окремим жанрам (часто виражені топонімами, наприклад, у чумацьких піснях – «з Криму», «з Дону», «в Молдаву», «у Київі» «в Харкові», у жовнірських, рекрутських піснях – відповідно «з Відня», «з Бережан до Львова», «з Берна до Рима», «Од Лохвиці до Лубен» тощо).

У ліричних піснях про кохання Л.Копаниця також виділила низку типових «мовних констант», які виступають номінаціями місця: «горбочок», «у

віконця», «сад зелененький», «над водою», «бережечок», «попід гай», «за густими лозоньками» [11, 131-132]. Цей ряд вчена доповнила загально фольклорними поняттями «дорога», «степ», «море», «Дунай», які несуть символічні значення, семантика яких генетично походить від міфологічної системи.

Для того, щоб сформувати перелік просторових образів власне соціально-побутової лірики, щоб визначити їхній ієрархічний ряд, ми скористалися методикою порядкового опрацювання опублікованих текстів, звівши відомості понять та їх атрибутивних ознак у таблицю. Підготовлений перелік слів, по суті, відображає словник понятійно-атрибутивних констант української соціально-побутової пісні. Для наочності пропонуємо вивід з таблиці, яку ми уклали за матеріалами збірника фольклорних записів соціально-побутових пісень З.Доленги-Ходаковського). Цифри показують номер рядка (починаючи від першого рядка пісні «Розвивайся, сухий дубе, на ніч мороз буде» [32, 639]), а кількість номерів – частоту згадувань у певному тематичному блоці. Поглянемо таким чином, яким є перелік просторових образів, що фігурують у козацьких піснях (30 текстів, заг. обсяг – 444 рядки), записаних у 1814-1819 рр.

I. Простір як місце дій героя

Хата 54, 378

Дім 20 *отецький*

Стіл 406

Ворота 249

Село 4

Місто 210

Церква 388

Дзвін 388

Корчма 20 *тяжка*

Корчомка 21 *шляхова*

Сторона 166, 168 *чужа*

чужина 354

II. Простір ландшафтний:

Дорога 33, 101, 246, 343 *перелита чарами, щаслива*

дороженька 39, 41, 43, 105, 159

перетята хмизом, що куриться курно,

що пилом припала

шляхи 35, 37, 223 *три*

байраки 370

Могила 224, 315, 340 *висока*

могилочка 266

купина 269

Земля 22, 332, 334 *сирая*

Поле 84, 232, 234, 338, 340, 346

долина 153 *глубока*

Луг 155, 158, 169, 92), 339 *темний*

луженьки 220-221

луги 370

Гора 121, 143, 190, 331, 393, 396 *крутая, крута*

Камінь 140, 301 *млиновий*

Степ 66, 343

Море 55, 65, 71, 367, 395 *синє*

на морі 198

на лимані 198

Ріка 330

річка 346 (2)? 350? 352

річенька 349 *бистренька*

Десна 182

Дунай 73, 320, 330, 349 *бистренький,*

тихий

став 393

вода (*над водою*) 248, 292, 335

берег 335

Для уточнення переліку та більшої переконаності в об'єктивності висновків ми зробили контрольний список (аналогічно до попереднього) на основі записів рекрутських. Наймитських та ін. соціально-побутових пісень з 1830-40х рр., які здійснили діячі «Руської трійці» (М.Шашкевич (Ш.), І.Вагилевич (В), Ількевич (І) []:

I. **Хата** I.: 29; Ш: 21

дім В: 20

стодола Ш: 20

двір В: 2, 4, 5 **білий**

криничка В: 18, 106

Ворота В: 9, 35

в воротах І: 33

понад ворота І: 60

II. Доріжечка В: 61,62 *вужем ся вгинає*

доріженька Ш: 1

шляхи І: 1 *три*

стежечка В: 107

Поле В: 57, І: 3

Гора Ш: 2 *крута*

горонька В: 20

горбки В: 60 *висока*

попід ворота В: 9, 35; І: 62

Сторона В: 1 *чужа*

Чужина 354

каміння В: 60

скала І: 13

Дунай В: 71, 72; І: 64, 67, 70, 79-80

широкий, бистренький

ріка В: 60

річка В: 105 *кєрвава*

берег В: 61

Отож, як видно із переліку, існує понад 30 номінацій (без врахування їх граматичних варіантів) об'єктів просторового ряду, серед яких є образи з найбільшою частотою повтору. Помітною характерною особливістю можна вважати розподіл на закритий - відкритий простір, де об'єкти закритого простору (*дім (хата), могила*) перебувають у меншості, а перевага віддана категорії образів, що представляють відкритий простір (*дорога (доріженька, шлях), степ, поле, луг (земля), діброва, гора, море, річка*). Така нерівномірність складу є іманентною ознакою соціально-побутових пісень, в яких пісенна колізія полягає у перебуванні головного героя (козака, бурлака, чумака, рекрута, жовніра, наймита) у межах відкритого соціально-рольового локусу.

Прикметно, що у центрі головних життєвих координат ліричних персонажів соціально-побутових пісень стоять побутові (позастанові) атрибути свого простору, до яких належать образи *хати* (частіше у прислівниковій формі - «додому»), *кринички, двору, саду*. Ці образи, що притаманні як поетиці давніх, так і сучасних соціально-побутових пісень, значно поступаються образам перехідної зони («*на порозі*», «*в воротах*», «*на двері*»), зони чужої сторони, вираженої через пейзажні символічні образи (*гора, ліс, поле, степ, море, діброва, яр, луг*) або через образи чужого дому (*корчма, казарма, кримінал*).

Поглянемо, як змінюється з часом семантичне навантаження просторових образів та їх вибір. Для прикладу ми порівняли два регіональні варіанти, де перший – кінцівка козацької пісні поч. XIX ст. (зап. І.Вагилевича), в якій образ дому відтворений метонімічним **образом воріт** та конкретикою типової для козацьких пісень ситуації «кінь спіткнувся у воротах», що несе глибоке символічне навантаження особливого місця, де відбувається «пророкування нещастя» і який характерний для більш давньої верстви соціально-побутових пісень (див., напр., «Засвістали козаченьки» у зб. М.Максимовича, (М., 1827 р., № XVII)):

- Ой їдь, синоньку, та на війноньку –

Не дуже обваляйся:

Ой за чотири, за неділь чотири

Додому вертайся!

Ой біг же знає, ой біг же знає,

Коли я вернуся...

Ой чогось мені сив кониченько

В воротах спіткнувся. [18, 116].

Другий варіант – рекрутська пісня (зап. 70-х рр. XX ст. на Буковині) – має дуже короткий, стягнений текст, де простір ущільнено. У ліричному епізоді варіанту відсутній образ воріт, зате навантаження перестороги переноситься

на образ зозулі, кування якої у людськом просторі, за дослідженнями, – це віщування біди []:

Ой закувала сива зозуленька

У вишневому саду.

Ой виряджала мати свого сина

До цесаря на війну.

- Ой іди, сину, ти, моя дитино,

Та й не довго забавляйся

Ой за рік, за два, за неділь чотири

Додому ся повертай.[27, 102].

Аналогічна композиційна модель «зупинка у межовому просторі» актуалізується в сучасних варіантах солдатських пісень (зап. поч. ХХІ ст. з Бережанщини). Вона відповідає реальному змісту з прозорим розшифруванням ситуації, що ґрунтується на повторі типової синтаксичної конструкції: «умова (згадай) – реалізація умови (згадаю). Однак сакральний зміст і функціональна прив'язка до давніх вірувань **образу порога**, як бачимо, не зникає цілком, його підтримує актуалізований з ліро-епічної пісенності образ «церкви» (див. у зап. М.Драгоманова «церква січова» [9, 29].):

Як я буду від'їжджати,

Та й з товаришами

Згадай мене, моя мамцю

Добрими словами.

Як ти мене ізгадаєш

В церкві на порозі.

То я тебе ізгадаю

В далекій дорозі. [26, 118].

Порівняймо задіяність цього блоку в наймитській пісні (зап. 1970-х р. на Харківщині), в якій проявляється задіяність фольклорної пам'яті (на рівні міфопоетики) та образне фольклорне мислення сучасного виконавця:

Вийшла за ворота,

Низенько вклонилась

- Прощайте сусіди,

Може з ким бранилась.

Згадай мене, мамо,

Хоч раз на порозі.

А я вас згадаю

В далекій дорозі. [25, 118].

У поетичному словнику соціально-побутової лірики закріпилося також збірне поняття «**чужа сторона**» («стороночка»). Цей двокомпонентний образ (рідше «чужина») навантажений виразною негативною семантикою, що передає підневільний стан головного героя (героїні), перехід його у інший (чужий) соціальний статус. Порівняймо уривки пісень, дата запису яких свідчить про стабільність формули «в чужій стороні» та її продуктивність:

Ой згадай мене, моя стара нене, сівши да обідати:

- Гдесь моя дитина на чужій стороні, да нікому одвідати.

(зап. поч. ХІХ ст. «Ой краче, краче ворон чорненийкий» [32, 644].

То не туча-хмара наступає,

Невелика армія з села наступає.

Невелика армія, тільки сорок тисяч,

Сорок і чотири:

Що попереду ідуть все генерали,

А по боками ідуть все капралаи,

А позаду ідуть все барабани.

Ох вже вони били, ох вибивали!..

А нас, молоденьких, далеко загнали.

Далеко-далеко, в чужу сторононьку.

(зап. сер. ХІХ ст. «То не туча-хмара наступає» [33, 219].

У неділю рано-вранці синє море грало,

Виряджала мати дочку в чужу стороночку.

(зап. другої полю. ХХ ст. з с. Шевченкове Черкаської обл.) [28, 298].

Тяжке життя обездоленого героя (бурлака, чумака, наймита, солдата) нерідко задається вже від початку пісні, де типовими є зачини із метафоричними пейзажними картинами з відкритого чужого простору, напр.: «Ой у степу, край дороги Там дівчина жито жала» [33, 210], «Над річкою бережком ішов чумак з батіжком» [28, 284].

Розглянемо докладніше декілька найбільш типових просторових образів, які, звичайно, потребують докладнішого представлення.

Поширеною у контексті пісень є лексема **дорога**, яка у різних синонімічних вираженнях граматичного і контекстуального рівня (*дорога, доріженька, шлях, битий шлях*) відображає складний шлях еволюції образу від міфологеми до конкретно-просторового локусу. В обрядових жанрах образ ґрунтується на елементах давніх міфологічних уявлень про дорогу як медіатора свого і чужого простору, де подолання дороги, чи процес перебування у дорозі – тлумачиться як «перетворення у чужого», шлях до потойбічного світу [21, 231], або як локус випробувань [23]. У козацьких, чумацьких, рекрутських піснях образ дороги нерідко є головним елементом сюжетотворчого мотиву, композиційною основою текстів багатьох груп пісень про життя представників військових товариств чи професійних станів. Так, образ «бита доріженька (шлях)», який відчують воли і бояться чумаки, як дослідив М.Кушпа, є провідним у чумацьких піснях. Це «відкритий незахищений простір, що протистоїть оселі» [13, 7]. Водночас це простір, в якому відбувається зіткнення міфологічного знання (можливість пізнати долю, перехід у світ потенційно мертвих), символічного (висилання у дорогу – переживання горя) та раціонально-логічного мислення (дорога – засіб для заробітку грошей).

У рекрутських піснях багатьох слов'янських народів у текстах знайшло відображення те, як еволюціонує семантика фольклорного образу дороги. Він набуває більш широкого суспільного смислу. Відтак з дорогою пов'язується «не тільки уявлення про *неподолане горе* родини, але й *важкі роздуми* усіх новобранців, які вирушають у далекий піший шлях» [1, 144]. Заміна, розширення значень просторових образів, що відображені у сюжетних ситуаціях, була зумовлена типовими життєвими обставинами суб'єктів соціальних станів. Порівняймо зачин (1-2 ряд.) варіанту рекрутської пісні «Ой закурилася біла дороженька» (зап. 1830-х рр.), який структурно співпадає із прикінцевою частиною відомої історичної пісні про знесення Січі, порівняймо:

Ой, течеть річка та бистренькая та поїдмивала кручі.

Ой, заплакали славні запорожці, а із Січі ідучи.

(«Ой ішли наші славні запорожці та понад Бугом-рікою») [9, 29]

1. *Ой закурилася біла доріженька в круті гори ведучи,*

2. *Ой заплакали нові рекрути, на війноньку ідучи* [20, 63].

Цілком можливо, що це перший зафіксований момент механізму перенесення більш давнього фольклорного мотиву в нову тематичну групу пісень. Це відбувається шляхом пристосування характерної для історичних пісень формули, що виражена у предикативній конструкції «заплакали – ідучи». Зазначимо, що рекрутська пісня запозичила із пісні про козаків не тільки синтаксичну симетрію паралелізму, але головне силу емоційної чуттєвості, що увиразнюється мобільною варіативністю пейзажних символічних ситуацій: «бистої ріки» – «закуреної дороги», «підмиті кручі» – «крутих гір». Тут очевидною є обумовлена традицією валентність і взаємозамінність просторових образів, що несуть негативну конотацію «жалю», «тривоги», «журби», «безнадії», які є мотивемами обидвох пісень.

Натомість мотивна реалізація їх різна: у першому творі – розставання козаків із Січчю через зруйнування Запорізької Січі (російською царицею), у другому творі – вихід рекрутів на війну, з якої вони не можуть повернутися додому (через цисареву маму). Ця ілюстрація підтверджує думку О.Правдюка, який припускав, що значна частина сюжетів рекрутських і солдатських пісень походить з часів визвольної боротьби українського народу проти турецько-татарського поневолювачів у XV-XVI ст. [18].

Доволі популярним у соціально-побутових піснях є традиційний пейзажний образ **лугу**. Він з'являється у зачині творів, сюжетна ситуація яких розкриває тему «туга за коханим». Розглянемо приклад жовнірської пісні «Ой зацвіла калинонька в лузі», де такий початок характерний для більшості текстів парадигми варіантів (відомі зап. Я.Головацького, І. Манжури, О. Кольберга, П. Чубинського, І.Колесси, О.Маковея та ін.). Як видно із синтаксичної конструкції, тут актуалізується символічний образ «калини», що в українському пісенному фольклорі, зокрема у новітніх піснях на історичну та соціально-побутову тематику (стрілецьких, повстанських), має необмежену кількість вияву можливих асоціативних інтерпретацій [12], яку лінгвісти означають як «гіперсемантизація» [6, 21].

Образна картина виступає не тільки частиною синтаксично-ритмічного паралелізму («калинонька в лузі» – «головонька в тузі»), але й виконує функцію «емоційної куліси дії» (О.Зелінський), яка упродовж більш ніж двох століть зберігає в народній традиції свою естетичну привабливість і потенційність. Це підтверджують приклади поєднання формули просторового ряду «калина у лузі» (вона притаманна і ліричним пісням про кохання, і родинно-побутовим пісням, напр., «Ой у лузі, в лузі червона калина» (зап. 1830-1850-х рр. О.Бодяньського), «Ой у лузі калина стояла» (зап. 1960-х рр. Н.Присяжнюк)), із символічною конструкцією «калина цвіте».

Ініціальна формула «калина цвіте у лузі» з'являється у ліричних козацьких піснях, з яких пізніше перейшла (або контамінувалася) до жовнірських пісень, порівняємо записи кінця XIX ст. із Слобожанщини:

Ой зацвіла калинонька в лузі

що всіх хлопців в гусари забрали,

тепер моя головонька в тузі

А мене в козаки записали. [19, 230].

та Західного Поділля:

Ой зацвіла калинонька в лузі

Всім жомнерам переміна стала. [16,

Чогось моя головонька в тузі

132].

В тузі, в тузі ще й до того п'яна,

Ізоморфність структури дозволяє традиції вільно замінювати елементи двокомпонентних формул простору (зацвіла – «в лузі», «близько перелазу»), ускладнювати їх, робити перенесення в іншу сюжетно-тематичну площину, наприклад, у наймитську пісню:

Ой зацвіла калинонька близько перелазу...

Добре було наймитові в господаря зразу. [20, 64].

Дослідники символіки ліричної пісні спостерегли, що рекрутські та солдатські пісні, як більш пізні явище у порівнянні з обрядовою лірикою, чи навіть козацькими, чумацькими піснями, відрізняються поетичними засобами. У них пейзаж може використовуватися не у символічному значенні, а в реальному, як фон, на якому розгортається дія [1, 111], тим паче, що ці пісні

належать переважно до «чоловічих», що відрізняються меншою символічністю.

Ознакою варіативних змін нового часу нерідко є нелогічне поєднання просторових образів в одній ситуації.

Ой край моря при долині куц калини процвітає.

Ой там мати свого сина у солдати виряджає.

(зап. 1986 р. у с. Шевченкове Черкаської обл.) [28, 291].

Здавалось би, формальне нанизування та інформативну абсурдність, дослідники мови фольклору пояснюють стійкістю словесних комплексів, так званих «асоціативних рядів» [31, 6] компонування яких, очевидно, конситуативне. Даний приклад засвідчує наскільки міцним у свідомості сучасних носіїв фольклору є символічні картини, пов'язані із водою («край моря»).

Одним з найбільш значимих локусів перебування суб'єктів ліричного простору є місце коло води. **Вода**, як один з головних складників світу, творить у народній культурі спільність з небом, землею і вітром [37, 153]. Її міфологічна природа, глибинна архаїчна основа, що будується на уявленнях про водяний простір як межу між тим і цим світом [7, 386] зумовили амбівалентну сутність, де сила води однаковою мірою і добродійна, і руйнівна. Про типовість поляризації уявлень фольклорних образів писали О.Афанасьєва, В.Іванов, В.Топоров. Відомо, що символічна семантика води у слов'янському світі та в українському пісенному фольклорі зокрема, виявляється у природніх антонімічних фізіоформах: *чиста* вода – це символ життя, плідності; *текуча* вода – символізує переміни; *брудна*, *глибока* вода – нещастя, небезпеку, хворобу, зраду, а навіть смерть.

Значна алюзійна сила ліричної формули «над водою» (варіанти «по воді», «край моря над водою», «біля ріки» [15, 94]), де її словесний контекст «горе, плач», проявляється у фольклорних творах соціально-побутової тематики багатьох слов'янських народів, порівняймо:

українська козацька пісня:

Ой плавала та лебідонька на синьому морі.

Ой там пасли чорноморці в чистім полі коні.

Ой крикнула та лебідонька на синьому морі,

Заплакали чорноморці та об своїм горі.

(зап. О.Потебні в 1850-і рр., Полтавщина) [33, 181];

• російська солдатська історична пісня:

А вскрикнули да два лебеди

Посеред моря да на камушку

- Ох, и дай боже, дай половодье,

Чтобы нам на бережку покупаться,

Желтого песку позобаться!

Как вскрикнули да два молодца

[29, 44];

Посеред поля да на площади:

- Ох и дай боже, дай замиренье,

Чтобы наши цареви замирились,

Чтобы нам на площади постояти

И на белый свет поглядети!

• польська рекрутська пісня:

Hej! Zabujaj sive łabędzie po wodzie

I zapłakali młode rekruty w pochodzie.

[37, 225];

• чеська вояницька пісня:

Plavali plavci maličkou vodičkou

Plavali pravci malou vodou.

Když plavci plavali, děvčátka plakali.

Že hezky chlapci na vojnu dou.

[35, IV, 143].

Формула «над водою» відтворює просторово-подієве тло символічних картин «горе» та «сум» в різних тематичних циклах українських соціально-побутових пісень. До прикладу, у поетиці давніх заробітчаських пісень помічено, що постать головного героя (бурлака) дуже часто змальовано коло води, на тлі річкового пейзажу. «**Річка**, вода – як писала ще В.Білецька – то невідмінна умова колишнього життя й господарювання й легкого сполучення, адже не дарма вся колонізація зв'язана з ріками або іншими водяними джерелами. І висловлювати свій сум коло води – старовинний звичай, зв'язаний з повір'ям, що вода може звільнити від суму, понести його за своїми хвилями і він попливе за водою. Щоб скинути з плечей важкий тягар журби, безпритульний бурлака наміряється списати її на папері або на кленовому листочку й пустити на воду, щоб таким чином наслати її на ворогів» [3, 10].

В українських соціально-побутових піснях часто задіяні синонімічні еквіваленти основного поняття води: *річка (річенька), Дунай, Десна, море, криниця*. Перелічені архаїчні фольклорні образи є знаком розлуки суб'єкта (козака, чумака, бурлака, рекрута, намита), відходу його від роду, нездоланної перешкоди. Вони, як і образ «*широкого степу*» (типовий не тільки для української лірики, але й для пісенної традиції росіян, киргизів [5, 422]) чи образ «*поля*», є давніми образними домінантами, які активно використовуються у багатьох національних фольклорах.

Висновки. Просторові образи формують своєрідну лексико-семантичну парадигму, що діє у фольклорній поетичній системі упродовж XIX-XXI століть. На основі порівняльного аналізу різночасових записів текстів козацьких, чумацьких, рекрутсько-солдатських пісень можемо говорити про низку типових образів, які у типових ліричних ситуаціях моделюють семантику «відкритого» простору.

Вважаємо, що ієрархічну драбину понять-образів формують передусім ландшафтні образи: *дорога-чужа сторона-луг-ріка-степ-поле-могила*. Міфологічний, художньо-символічний підтекст їх впливає на механізм реалізації у типових уснопоетичних ситуаціях різних екзистенційних почуттів ліричного героя (жаль, суму тривоги, горя, радості, задоволення та ін.). Визначено, що просторовий континуум існування суб'єкта дії певного з соціального стану (козака, чумака, наймита, бурлака) перебуває у координатах опозиційних концептів «свій-чужий», де світ чужого і надалі зберігає свою перевагу, витворюючи таким чином одну з прикметних ознак національного бачення світу і життя.

Перспективою дослідження бачимо подальший аналіз інших просторових образів (*могили, лісу, поля, гори*) та їх еволюційних змін.

Список використаних джерел:

[1] Акимов А.Т. О поэтической природе народной лирической песни. – Саратов: Изд-во Саратов ун-та, 1966. – 172 с.; [2] Алиева А.И., Астафьева Л.А., Гацук В.М., Кирдан Б.П., Пухов И.В. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор. Поэтическая система. – М.:

Наука, 1977. – С. 42–105; [3] Білецька В. Заробітчанські пісні. – Х.: Держ. вид-во України, 1930. – 63 с.; [4] Буряк В. Фольклорне мислення як система інформаційного відображення: еволюція теоретичного осмислення // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2006. – Вип. 37. – С. 45–58; [5] Быкова Л., Сукаленко Н. Специфика национально-культурных символов // *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Z pogranicza języków i literatury słowiańskich*. – Lublin : Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1996–1997. – V. XIV–XV. – S. 411–425; [6] Василько З. Символіка фольклорного образу. – Львів: «ДПА Друк», 2004. – 390 с.; [7] Виноградова Л.Н. Вода // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти т.* / Под. Ред. Н.И.Толстого. – М.: «Международные отношения», 1995. – Т. 12. – С. 386–390; [8] Гарасим Я. Національна самотність естетики українського пісенного фольклору. – Львів: НВФ «Українські технології», 2010. – 375 с.; [9] Драгоманов М. Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст. – Ч.1. – Женева: «Громада», 1883. – 137 с.; [10] Коваль-Фучило І. Часопросторова картина світу в українських похоронних голосіннях // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Львів, 2006. – Вип. 37. – С. 167–176; [11] Копаниця Л. М. Механізми варіювання та імпровазації в усному пісенному тексті // Копаниця Л.М. Поетичний текст в усній і книжній традиції: питання поетики та художньої семантики. – К.: Видав. поліграф. центр «Київський університет», 2010. – С.117–141; [12] Кузьменко О. Символіка калини в українських піснях національно-визвольних змагань XX ст. // Науковий вісник Національного лісотехнічного ун-ту: Символ дерева у світовій культурі та художній творчості. – Львів: НЛТУУ, 2006. – Вип. 16.4. – С. 87–92; [13] Кушпа М. З. Чумацькі пісні: генеза, художня своєрідність: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Київський національний університет імені Т.Шевченка. – К., 2000. – 16 с.; [14] Лавонен Н. А. Функциональная роль порога в фольклоре и верованиях карел // *Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов: сб. науч. тр. / под. ред. Б. Н. Путилова*. – Ленинград : Наука, 1984. – С. 171–179; [15] Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (Исследование по эстетике устно-поэтического канона). – Л.: Наука, 1989. – 165 с.; [16] Народні пісні в записах Володимира Гнатюка : збірник / упоряд., вступ. ст. та прим. М. Яценка. – К.: Муз. Україна, 1971. – 323 с.; [17] Народні пісні в записах Григорія Ількевича / упоряд. приміт. Г.В.Дем'яна, Р.Ф.Кирчіва; вступ. ст. Р.Ф.Кирчіва. – Львів: Каменяр, 2003. – 142 с.; [18] Народні пісні в записах Івана Вагилевича / упоряд., вступ. ст. і приміт. М. Й. Шалати. – К.: Музична Україна, 1983. – 158 с.; [19] Народні пісні в записах Івана Манжури / упоряд., вступ. ст. і прим. Л.С.Кашіріної. – К.: Муз. Україна, 1974. – 350 с.; [20] Народні пісні в записах Маркіяна Шашкевича / Упоряд., вступ. ст. і приміт. М.Й. Шалати. – К.: Муз. Україна, 1973. – 111 с.; [21] Невська Л.Г. Семантика дороги і смежних представлений в погребальному обряді // *Структура текста / отв. ред. Т.Цивьян*. – М.: Наука, 1980. – С. 228–239; [22] Неклюдов С.Ю. Время и пространство в былинах // *Славянский фольклор*. – М.: Наука, 1972. – С.18–45; [23] Неклюдов С. Ю. Движение и дорога в фольклоре // *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LII, 2. Reiseriten – Reiserouten in der russischen Kultur*. München: Verlag Otto Sagner, 2007. – S. 206–222. – Режим доступу: <http://www.rutenia.ru/folklore/nekludov.htm>; [24] Пасмух Н. Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі: Автореф. дис. ...канд. філол. наук.. – Львів, 2001. – 19 с.; [25] Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979–1983 рр. / Збір., упоряд. і транскрип. О.Щетинського. – Х.: «Акта», 2007. – 140 с.; [26] Пісні Бережанщини (записи 1992–2009 рр.) / Збір. та упоряд. Орися Голубець. – [машинопис]. – Архів Інституту народознавства НАН України. – 426 с.; [27] Пісні з наддністрянського села / Фольклорні записи та упоряд. А.Яківчука. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 415 с.; [28] Пісні Шевченкового краю / Записи, впорядкув. і прим. О.Ошуркевича. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 484 с.; [29]

Потявина Н.В. Символика в солдатских песнях // Фольклор как искусство слова. – Вып. 5. – М.: МГУ, 1981. – С. 67-76; [30] Правдюк О.А. Пісні про рекрутчину та солдатчину // Рекрутські та солдатські пісні: зб. / упоряд. О. А. Правдюка, А. Л. Іоаніді. – К.: Наукова думка, 1974. – С. 9-43; [31] Хроленко А.Т. Ассоциативные ряды в народной лирике // Русский фольклор. – Т. 21: Поэтика русского фольклора. – Л.: Наука, 1981. – С. 3-12; [32] Українські народні пісні в записах Зоріана Долени-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / Упоряд., автор вступ ст. та комент. О.І.Дей. – К.: Наукова думка, 1974. – 781 с.; [33] Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / Упоряд., вступ. ст. і приміт. М.К.Дмитренка. – К.: Муз. Україна, 1988. – 310 с.; [34] Ярмо М. Українська народнописенна традиція як концентрація ментальних утворень (епістеміологічний аналіз) // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 6. – С. 83–89; [35] Holas Č. Česke narodni písně a tance. – Praha, 1908-1909. – Т. I-IV; [36] Цум. із ст.: Ługowska J. Tekst a gatunek // Genologia literatury ludowej / Pod red. A.Mianckiego i V.Wróblewskiej. – Toruń: W-wo UMK, 2002. – S. 11-19; [37] Majer-Baranowska U. Woda // Słownik stereotypów i symboli ludowych / Koncepcja całości i red. J.Bartmiński. – Т. 1. Kosmos. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 152-235.

Галина Литвиненко, к. філол. н., доц.

МІФОСВІДОМІСТЬ НАШИХ ПРЕДКІВ:

ВІДОБРАЖЕННЯ АРХЕТИПНИХ ОБРАЗІВ У ІСТОРИЧНИХ ПІСНЯХ

Анотація

У статті аналізуються образні архетипи історичних пісень, визначається генезис та еволюція їх функціонування, підкреслюється співвідношення між архетипним, образно-архетипним та художнім компонентами народного твору.

Ключові слова: соціоісторичне мислення, історичний пласт, архетипно-образна свідомість, міфологізований образ-архетип, порівняльні конструкції, образна орнаментация.

Summary

The article analyses imaginary archetypes historical songs. The genesis and evolution of their functions is determined. The correlation of archetypal, imaginary and archetypal and folk work components is distinguished.

Key words: socialhistorical thinking, historical layer, archetypal and image-bearing memory, mythological image-bearing archetypic, comparative constructions, image-bearing folk embroidery.

У контексті народної пісенності історичні пісні разом з думами представляють цілком ідентифікований пласт соціальної інформації, що вже синхронізується з наступними стилями відтворення інформації у художньому тексті. Акцент – історичний – спрямовує нас на конкретні факти історії. І тут вже передбачається затінення магічного (долевого) сегменту у сприйнятті явищ природи.

Формуюючи систему архетипно-образної свідомості, ми акцентуємо на понятті *архетипи* у філологічній школі як сталих образних означень різних рівнів, що відповідає нашому визначенню *фольклорний образ*. Саме цей образ і стоїть у ряду архетипно-образної еволюційності: *архетип* – архетипний образ (міфологічний), *фольклорний образ* (аналогічний поняттю фольклорне мислення) і *художній та документально-художній образ*. Тобто усю систему знань ми синхронізуємо з поняттям *архетип*, що,

за К.Г. Юнгом [20], є образом, що не фіксований свідомістю, але існує у «несвідомому знанні». Відповідно архетип еволюційно виявляється у системі «*архетипно-образна свідомість*», як системі поєднання несвідомого і свідомого знання, що виражається у специфіці мислення, обрядах, міфах, народній творчості, художніх творах, в сучасному соціоісторичному мисленні. У кожній з цих систем архетипно-образна складова визначає специфіку системи (тип мислення: дистанційований чи ні; рівень соціологізації, тощо). У середині системи *фольклор* (фольклорна свідомість) – той же принцип архетипно-образної «заангажованості» на всіх пісенних рівнях: календарно-обрядові пісні, весільні пісні, родинно-побутові пісні, соціально-побутові пісні, балади, історичні пісні. Ці аспекти зокрема простежуються у працях В. Антоновича [1], М. Драгоманова [9].

Надзвичайно цікаве вписування історичної сюжетності в архетипно-образну етнічну матрицю свідомості [2], [20]. Родинно-побутові та соціально-побутові репрезентують розширення реалістичного первня на тлі чіткої системи «закодованості долі», а архетип долі а (у більшості випадків) постає як визначальний. В історичній пісні ми спостерігаємо чітку реальну сюжетність.

Досліджуючи пісні, записані від Явдохи Зуїхи, ми помітили надзвичайно цікаве вписування історичної сюжетності в архетипно-образну етнічну матрицю народної свідомості. Все, що відбувається з ліричним героєм, підпорядковане фатуму долі і ніщо не може його порушити. Слід зазначити також, що на відміну від календарно-обрядових пісень, у історичних піснях архетипно-образний пласт дещо сюжетно затіняється. Природа, тварини, птахи, люди постають як єдиний спільний світ образної і психологічної взаємодії. В історичній пісні «Ой ти, Морозенку», записаної від Явдохи Зуїхи, ми спостерігаємо наявність чіткої, реальної, сюжетної основи, своєрідний фольклорний документалізм, що виражається у використанні у пісенному тексті деталей побуту, згадок про історичні події: «Морозенко з турком-шведом б'ється» [18, с. 609]. Це історична трансформація жанру народної пісні, що базована на створенні іншого рівня свідомісного сприйняття.

Свідомісну архетипно-образну зміну ілюструє пісня «Ой ти, Морозенку». Починається пісня з короткої і чіткої характеристики «Ой ти, Морозенку, ти, преславний козаче...».

*Ой за гори, з-за крутої
Горде військо виступає*

Короткий діалог матері з козаками:

*- Не плач, не плач, Морозихо,
Об сиру землю не бийся,*

*Попереду Морозенко
Сивим конем грає [18. с. 609].*

*Ходім з нами, з козаками,
Та меду-вина напийся [18. с. 609].*

Далі тужіння матері (психологічний стан) «Ой заплакала Морозиха, йдучи рано на місто...». Архетипно-образне тло ніби «керує дією». Це своєрідні обережні вкраплення, які не затіняють історичне чи побутове тло, а трансформують у жанр народної пісні міфологічний рівень свідомісного сприйняття. Яскравим підтвердженням цьому можуть бути рядки з пісні:

*– Чогось мені, миле браття,
Мед-вино не п'ється.
Ой десь мій син Морозенко*

*З турком-шведом б'ється.
Ой щось, браття, перед двором
Сизий орел в'ється.*

Мабуть, мій син Морозенко

Назад не вернеться [18, с. 609-610].

Архетипний образ «сизого орла», що «перед двором в'ється», тісно пов'язаний з міфосвідомістю українського народу і постає як віщування невідворотної біди – втрати сина. За спостереженням фольклористів образи орла і сокола у віруваннях наших предків вважаються посередниками між світами, які ніби переносять мертвих у потойбіччя [3, с. 413]. Крім того, вважається, що орел наділений медіаторськими функціями: він вільно ширяє в небесах і проникає на той світ [8, с. 610]. Образ сокола (орла) часто змальовується у щедрівках [16, с. 47]. Цей образ «сизого орла», що «в'ється», тісно пов'язаний з відображенням у пісні віщування серця, що посилює драматизм її звучання: плач Морозихи, биття її об сиру землю як найвищий вияв жалоби, їй «мед-вино не п'ється» та ін.

Закріпленню міфологізованого образу-архетипу, його підсиленню сприяє образ маку, що «став розпускаться», який теж виступає від флори віщуним горя:

*У неділю ранесечко,
Та ще до схід сонця
Ой плакала Морозиха
Сидя край віконця.*

*Ой щось рано-ранесечко
Став мак розпускаться,
Мабуть, син мій Морозенко
У неволю попався [18, с. 610].*

Значна частина тексту історичної пісні присвячена розшифруванню міфологічних кодів, закріплених у прасвідомості давніх українців, а також зображенню реальних подій, пов'язаних з певною історичною епохою і легендарним героєм [12], [13], [14], [15].

Архетипність образодії передається словами: «горде військо виступає», «на коника сісти», «покопали шанці», «обступили турецькі війська», «впіймали Морозенка». Посиленню трагіко-драматичного нагнітання у пісні сприяє лейтмотив плачу та підтвердження віщування природи і материнського серця:

*Ой не даром ранесенько
Той мак розпускався.*

*Ой уже наш Морозенко
У неволю попався [18, с. 610].*

Повтор архетипного образу маку закріплює його символіку у образній свідомості людини нового часу. Архаїчна образодія видобування серця живцем акцентує на жорстокості ворогів і мужності героя. Художня деталізація обставин, пов'язаних з описом тортур теж пов'язана з архаїчною свідомістю народу, розуміння ним жаху і пробудження зображеною розпратою над Морозенком жалю і співчуття мученицькій загибелі героя:

*Посадили Морозенка
На біле ряденце,*

*Ой вийняли з Морозенка
Криваве серце...*

*Куди везли Морозенка,
Там червоні річки [18, с. 611].*

Архетипний образ крові тісно пов'язаний з архаїчною свідомістю народу. Цей образ викликає відчуття страху через жорстокість тортур, які завдали вороги Морозенку, трагіко-драматичне нагнітання створюють зображальні епітети «вийняли криваве серце», «куди везли... червоні річки». У пісні архетипним образом виступає і образ «високої могили», що пов'язаний з

прадавньою традицією народу-воїна вшановувати свого героя, насипаючи над ним високу могилу.

З міфосвідомістю наших предків пов'язаний і архетипний образ зозулі, що у піснях усіх жанрів українського фольклору [6, 7] постає як віщунка жіночого лиха, як символ самотності. Не є винятком також історична пісня «Ой ти, Морозенку»:

*Прилетіла зозуленька
Начала кувати...
Прилетіла зозуленька,*

*Сіла на воротях...
Прилетіла зозуленька
Та й сіла на хвіртці... [18, с. 611].*

Символом усамітнення у горі часто у фольклорі виступає образ-архетип – «густії лози», а жалю та відчаю – «дрібненькії сльози». Посиленню драматичного нагнітання сприяє метонімічна конструкція:

*За тобою вся Україна,
Тяжко-важко плаче» [18, с. 611].*

Аналогічну функцію виконують у тексті пісні і риторичні звертання:

*Ой Морозе, Морозенку,
Преславний козаче! [18, с. 611].*

Крім того, архетипний образ «білого ряденця» [18, с. 611] постає як символ скорботи, оскільки він тісно пов'язаний з поховальним обрядом та міфосвідомістю праукраїнців.

Дослідження образної системи історичної пісні показало, що вона має багато спільного з календарно-обрядовою архетипною образністю, що підтверджується наявністю архетипно-образного пласту у контексті пісні,

[2], [3], [6], що тісно сполучається з образними етнодеталлями, пов'язаними з рослинним (мак, лози), тваринним (кінь), пташиним (орел, зозуля) світом, зі світом природи в цілому («глибока долина», «сира земля») та побутом українців («червона жупанина», «хвіртка», «рука в тісті», «мед-вино»). Специфіка сюжетної дії у пісні «Ой ти, Морозенку» на рівні фізичної, розумової, магічної образодії виразно відтворює провідні аспекти архетипно-образної та історичної фольклорної свідомості наших предків.

У пісні «Ой був Сава в Немирові на панському обіді» [18, с. 611] представлене історичне тло (сюжетність), яке повністю затіняє архетипно-образний пласт.

*Ой був Сава в Немирові на панському обіді,
Не знав же він ще й не відав своєї тяжкої біди.*

*Як приїхав той пан Сава до свого двора,
Питається челядоньки, чи гаразд удома.*

*– Гаразд, гаразд, пане Саво, тільки трошки страшно:
Заглядають гайдамаки із-за гори часто.*

*– Нехай вони заглядають, я їх не боюся:
Єсть у мене гостра шабля, то я й одіб'юся.
Біжи, хлопче, біжи, малий, внеси мені меду,
Бо чогось мені тяжко-важко, головки не зведу.*

*Ой кинувся та пан Сава до своєї зброї,
Взяли Саву на три списи, підійняли вгору [18, с. 614-615].*

Епічність сюжету твору (у цьому плані історичні пісні схожі з думами) [10], [11] не передбачає сильної чи часткової магічної дії. У пісні навіть відсутня дієвість магічного плану. Наявність єдиного натяку на нього у фрагменті, коли Сава просить сина навести ладу та пояснює причину свого прохання: «бо чогось мені тяжко-важко, головки не звезду». Але це лише натяк. Пісенна народна свідомість не хоче позбавитися своїх стереотипів (архетипних домінант). У пісні розгортається чітка дія сюжету: Сава після панського обіду в Немирові приїздить додому, де на нього нападають гайдамаки, які підняли героя «на три списи вгору».

Пісня «Ой був Сава в Немирові на панському обіді» більше схожа на історичну оповідь, в якій відсутня часткова образно-архетипна орнаментальність.

Аналогічні архетипні образи ми можемо спостерігати і в пісні-баладі «Ой в містечку Богуславку в Каньовського пана» [18, с. 616-617]. Події строго епічні у розумінні розгортання історичного сюжету: у Богуславку гуляє Бондарівна. У діалозі з паном Каньовським вона відмовляє на його залицяння і пробує втекти. Пан вбиває її, велить дати знати батькові, щоб ховав дочку. Дівчину ховають («Ой вдарили в усі дзвони, музики заграли, а вже ж дівку Бондарівну навіки сховали»). Архетипно-образну структуру твору характеризують образи «червона спідниця», «кривава криниця», «сира земля», «тесова лава»:

*А на тії Бондарівні червона спідниця,
Де стояла Бондарівна – кривава криниця...*

*– Ой волю я, пан Каньовський, в сирій землі знити,
Ніж з тобою, пан Каньовський, на цім світі жити...*

*Ой поклали Бондарівну на тесову лаву,
Доки сказав пан Каньовський викопати яму [18, с. 616-617].*

Крім того, Бондарівна у пісні порівнюється з пишною павою та з сивою голубкою, що тісно пов'язано з міфологічною свідомістю українського народу, яка закріпилась як в календарно-обрядових піснях, так і в ліричних, в образах-символах, а також у порівняльних конструкціях:

*Ой в містечку Богуславку в Каньовського пана
Там гуляла Бондарівна, як пишная пава.*

*Ой в містечку Богуславку сидить дівок купка,
Межи ними Бондарівна, як сива голубка [18, с. 616].*

Ці прадавні образні архетипи сприяли поетизації жіночого образу. Структура пісні позначена образною орнаменталізацією. Це виявляється у використанні постійних образних архетипів другого і третього рівня: епітети, порівняння, метафори, символи, портретні характеристики.

У пісні «Дарував цар землю» – відображена реальна історична подія (цариця забирає у козаків землю).

*Дарував цар землю
Аж від Дністра до Бугу,
Цєю границею
По Бендерську дорогу.*

*Звеліла цариця
Закупити лимани:
– Ловіть, хлопці, рибку
Та справляйте жупани.*

Ой Боже наш, Боже,

*Боже наш милосердний!
Ой які ми народились
Та й у світі нещасливі* [18, с. 617].

Образно-архетипна система мінімальна. Характери героїв розкриваються через сюжетні дії. Магічний план відсутній. Образна система на мінімальному рівні (постійний синтез): «милосердний, нещасливий».

Пісня «Уродився Шевченко» не виходить з контексту малої форми історичної епохи. Вона теж у фольклорному образному орнаменті з м'якими постійними епітетами. Хоч, на наш погляд, твір дещо вибивається з логічної «мислимо-образної» конструкції народної історичної пісні.

*Уродився Шевченко,
Уродився та вдався.*

*Заніс же його розум,
Що в солдати записався* [18, с. 622].

Народна стилістика тонша, пластичніша, ніж «вдався-записався». Це, скоріше, індивідуальна творчість, яка не встигла пройти колективно-авторську цензуру.

Нечітке римування теж «вибиває» сприйняття тексту.

*– Десь у тебе, Шевченку,
Та нерідная мати,*

*А що тобі дозволила
У солдати записатись* [18, с. 622].

Це характерно майже кожній строфі. Мовиться про відсутність у творі узагальненої образно-естетичного досвіду. Хоч, у цілому, за дискурсом текст стилізується під історичну пісню (акцентація на факт, спроба його епічного розкриття).

Вже історичні пісні різко знімають магічний сегмент інтерпретації (факту життя). Епічність подачі вимагає поглибленої історичної сюжетики, деталевої фактури. Змінюється модель оцінок. Соціальне виходить на перший план. Якщо хтось винен, то – пани, царі, хоч це теж «закомфльовано» у буттєві коди-критерії – *лиха доля – хороша доля*. Акценти ці в історичних піснях не часті. Якщо брати до уваги всю образно-архетипну систему народної пісні, то ми виведемо закономірність, що історичний пласт пісень найбільш наближений до «нового» часу. А вся система «народна пісня», «народна творчість» однак є чітко кодовою, архетипною (образно-архетипною). Інакше й не може бути, бо знання, які вона несе «виходять» з архетипного рівня (несвідомого, як спільне знання-досвід), образно-архетипного (міфологічного, якому властиве безапеляційне сприйняття) і фольклорного (перший рівень художнього, який «працює» в режимі сталих образів-кліше (художніх архетипів).

У такий спосіб історична пісня в цілому віддаляючись від архетипно-образної системи календарних пісень, все ж залишає в своїй поетиці фрагментарні елементи цієї системи як «постійно діючі» означення попередньої фольклорної традиції.

Список використаних джерел:

1. Антонович Вл. и Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа, с объяснениями / Вл. Антонович и М. Драгоманов. – К.: Типограф. М. П. Фрица, 1875. – Т. 1, – К.: Типограф. М. П. Фрица 1876. Т. 2.; 2. Буряк В. Д. Архетипологія К. Г. Юнга і системність фольклорного мислення / Володимир Дмитрович Буряк // Національна психологія і духовні цінності народу. – Д., 1994.; 3. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – Київ: Либідь, 2002. – 664 с.; 4. Воропай О. Звичай нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – Мюнхен: Українське видавництво,

1966. – Т.2. – 442 с.; 5.Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – Мюнхен: Українське видавництво, 1958. – Т. 1. ; 6.Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці / ; 7.Гарасим Я. – Л.: ЛДУ ім. Івана Франка, 1999. – 140 с.; 8.Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість / [Упоряд. , вст. стаття та прим. М. Т. Яценка.] В. М. Гнатюк. – К.: Наук. думка, 1966. – 248 с.; 9.Гура А. Символика животных в славянской народной традиции // Традиционная духовная культура славян. Современные исследования. – М., 1997. – С. 610; 10.Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство / Михайло Драгоманов. – Львів: Вид-во НТШ, 1899. – Т. 1. – С. 67–339. ; 11.Житецький П. Г. Про українські народні думи / Павло Гнатович Житецький. – К.: Печатня Видавничого Товариства «Друкар», 1919. – 115 с. ; 12.Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – К.: Наук. думка, 1969. – 587 с.; 13.Костомаров, Н. И. Историческая поэзия и новые ее материалы / Николай Костомаров // Вестник Европы. – СПб., 1874. – Декабрь.; 14.Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Мелетинский Е. М. – М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1995. – 408 с.; 15.Мелетинский Е. Об архетипе инцеста в фольклорной традиции (особенно в героическом мифе) / Мелетинский Е. // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.: Наука, 1984. – С. 57–62.; 16.Метлинський Амвросій. Народные южнорусские песни. [Издание А. Метлинского]. – К.: Университет., 1854. – XVIII, 472 с.; 17.Панчук О. Образна символіка щедрівок /Панчук О.// „Дивослово”. – 2006. – № 1. – С. 46-50. ; 18.Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы / Владимир Николаевич Перетц. – СПб., 1900. – Т. 1 – 347 с.; 19.Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / Явдохи Зуїха. – К.: Наук. думка, 1965. – 810 с. ; 20.Танцюра Г. Т. Історичні пісні (Зап. від Явдохи Зуїхи). ; 21.Фонди ІМФЕ. – Ф. 31-2. – Од. зб. 50. – 44 арк.; 22.Юнг К. Г. Архетип и символ / Юнг К. Г. – М.: 1991.

Роман Лихограй, асист.

ОБРАЗ «МОСКАЛЯ» В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПРОЗІ

Анотація

В статті йдеться про риси характеру та світоглядні цінності образу «москаля» в українській легенді, казці, оповіданні та анекдоті. Крізь призму «свій – чужий» «москаль» протиставляється автохтонному населенню України.

Ключові слова: москаль, етностереотип, москаль у казці, москаль у анекдоті, москаль у легенді.

Summary

The article is devoted to image of muscovite in Ukrainian legends, tales, narrations and anecdotes. Using folk opposition «own – alien» muscovite is showed on the background to native population of Ukraine.

Key words: muscovite, ethnic stereotype, muscovite in tales, muscovite in anecdotes, muscovite in legends.

Звертаючись до політичної складової українського фольклору, сьогодні неможливо ігнорувати ті уявлення та стереотипи, що склалися протягом багатьох століть внаслідок міжетнічної взаємодії українців з іншими етносами. «Примітивний матеріалізм, який панував у вітчизняній науці майже століття, вважаю, що відмінності, закладені в глибинних шарах підсвідомості та викликані різницею етнопсихологічних установок та парадигм у тих чи інших народів, є неважливими; важливим є класове походження, і воно, врешті, поєднує росіянина, українця, цигана, татарина, єврея в єдине

щасливе ціле. Проте історичні реалії виявились набагато складнішими» [5]. «Національний характер», «етнічна психологія», «національний менталітет» – ці поняття нині перебувають у колі уваги багатьох гуманітарних наук, які вибудовують усе нові й нові концепції, намагаючись пояснити, чим один народ відрізняється від решти світу. Менталітет народу – це той особливий спосіб мислення, в якому формується та зберігається особливе бачення окремої групи людей на світ; специфічна реалізація моральних якостей людини, які дісталися у спадок від національного середовища кожному представникові окремого народу. О. Рудакевич, досліджуючи специфічний спосіб мислення будь-якого народу, вказував на те, що «ментальність долає історичні епохи, зберігає код нації. Вона не може змінитися протягом життя одного або кількох поколінь» [6; 26].

Українсько-російські стосунки у фольклорних текстах нерозривно пов'язані з етностереотипом росіян, об'єднаних ксеноетнонімами москаль та кацап. Якщо перший є більш нейтральним і часто просто вказує на топоніміку, то інший уже містить в поясненні специфічну зовнішню характеристику (довгу бороду, клиноподібної форми, як у цапа), що додає росіянам певної демонічності в очах українця, споріднює його з чортом. І справді, в українському фольклорному матеріалі чорт і москаль часто взаємодіють («Варив чорт з москалем пиво, та й солоду відрікся»), отожднюються («Коли чорт та москаль щось вкрали, то поминай як звали»), доповнюють одне одного («Тату, тату, лізе чорт у хату» – «Дарма, синку, аби не москаль»), допомагають одне одному. У казці «Як москаль, за чортовою допомогою, царівну засватав» він служить нечистому 5 років, отримавши практично необмежений ресурс грошей.

Георгій Булашев у своїй роботі «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» згадує і про такі менш вживані етноніми як «лапотники» та «кислопузі», пояснюючи, що «вони все квас та сирівець (незаварний хлібний квас) п'ють, так що й саме черево в них скисло» [1; 147]. Ці особливості російської кухні в свідомості українця також вказують на нелюдськість її споживачів. «Лапотниками» ж росіяни стали, очевидно, з подачі Святого Петра, який зухвалого чоловіка за неповагу «взув в личаки московські». Про це розповідається в етимологічній легенді про походження хохлів, москалів та ведмедів. Один п'яний з весільного поїзда, побачивши Христа та Петра, почав з них глузувати: «Чого ви тут тиняєтесь? Бач – навіть черевиків у вас немає: вам би тільки личаки в'язати, а не вештатися по чужих весіллях». Тоді Святий звернувся до Христа зі словами: «А цій людині бути москалем, і він в'язатиме личаки й ходитиме в личаках» [1; 154].

Загалом образ москаля у народній прозі часто асоціюється з підступом, брехнею та обманом. «Українці, за звичаєм, називають великоросів «москалями», «лапотниками» і ставляться до них недовірливо, навіть з якимось острахом, вважаючи їх жадібними, брутальними, нещирими, хитрими, ледачими і мстивими. Народ уникає мати будь-яку справу з москалем, не кажучи вже про те, щоб наймати його на службу. Москаль, – говорить він, – неодмінно обдурить, або ж доведеться з ним сваритися через його лінощі й лукавство, і тоді він накоїть тобі такого, що весь вік

жалкуватимеш» [1; 147]. Народна казка «Москаль-рибалка» розпочинається словами: «Не дай, Господи, єк із москалем зчепитьць! Не те, щоб за пані-брата з ім стати, а так тульки бесіду завести, чи стать чого питати – то так і зпутає, так і охандужить, або ще й капость яку зробить тобі» [2; 125]. У казці «Москаль-товкач» прихід солдат на село описується так: «От звісно – москаль: як уберецця у село, то так і метнецця по всіх усяодах – нічого за ним не встерешеш: там гуска у чоловіка пропала, там поросятя не стало... Сказано: москаль, як не вкраде, то йому й дихать важко!.. Як уберецця – наче все його: давай йому й те, давай йому й друге. На чужинку ласі! За ними часом і жінки не вдержиш...» [2; 119].

Що ж до обманів і підступів, що їх повсякчас чинить фольклорний москаль, то вони не завжди є продуктом якогось гострого розуму. Переможцем зі складних ситуацій він виходить часто і завдяки природній безпардонності, простоті у гіршому розумінні цього слова, а також відвертому везінню. В оповіданні «Як москаль у пеклі був» він «Роззувається, роздягається і лізе у пекло. І як зачав розвішувати своє наряддя – і заступив половину пекла. І ті чорти не можуть ся его збути, що він їх б'є» [4; 40].

Мовна приналежність є одним з маркерів приналежності етнічної. На цьому ґрунті часто виникають непорозуміння та конфлікти, що зводяться переважно до однієї сучасної анекдотичної формули: «Як називається людина, що знає тільки одну мову? – Москаль». В оповіданні «Як офіцери росіянин і поляк до одної дівчини залицялися» вказано, що «єден вмів говорити по-польськи і по-руски, а другий тільки по-руски». Поляк, щоб позбавитись конкурента пояснює йому, що в питанні «Kiedy pan bedzie?» оте «bedzie» означає «прахвост». Злий москаль наступного вечора на питання дівчини коли він знову буде відповідає: «Ти сама bedzie! матушка твоя bedzie, і татушка твой bedzie! ви всі bedzie!» [4; 270].

Стосунки москаля з Богом у легендах та казках українців завжди непрості, що вказує на його відмінні світоглядні цінності. Господа та святого Петра москаль часто намагається обдурити (хоча і не знає, з ким має справу), сам від того страждаючи. Представившись Мудрецем та Хитруном вони беруть москаля з собою на заробітки. В дорозі той з'їдає бараняче серце, не послуховавшись прохання Бога лишити цю частину тіла їм. Коли ж у москаля запитують про серце, то він відказує, що його просто не було: «Ох, братове, 25 років прослужив у полку, багато перерізавав там за цей час і биків, і овець, і всі вони були з серцем; а ось тут на тобі! – у сьогоднішнього барана не виявилось серця: баран – і без серця!» [1; 148]. Ситуація змінюється, коли москалеві стає вигідно зізнатися у своєму вчинкові, бо той, хто з'їв серце має отримати 2 з 4 частин грошей.

Відношення москаля з Господом часто проектується на відношення до церкви, релігії, а звідси й ще ширше – традицій, які в українців відігравали визначальну світоглядну роль. Москаль в народній прозі відверто тягїє до матеріальних благ, сприймає усе прямолінійно, відкидаючи духовний аспект. Засудження цього українським оповідачем яскраво помітне у традиційних анекдотах, де воно подається останнім авторським коментарем. «Питається руський батька: А когда, батя, тот вечер будет, што ні с лавкі слєзть, ні на

лавку влезть? А він як обжерся на Свят-вечір куті, та й досі згадує». Або «Прийшов руський у церкву, купує свічку: - По чому свічка? – П'ятак. – Пастаїш, пастаїш да і за трі капейкі аддаш. Йому все одно, що на базарі» [2; 115]. Схоже і в сучасному анекдоті москаль тікає з української хати на Різдво, бо на «Христос воскрес» йому відповідають «Славимо його!». А він думає, що то його спіймати хочуть. Обираючи нового попа москалі керуються досить дивним принципом. «Умер у москалів піп, вони й міркують собі, кого б їм настановити попом. І нарадилися вони настановити такого москаля, що був на Дінщині: він хоч і читати не тяме, так за теж добре там навчився грати на карти» [2, 150]. Не боїться москаль і прикриватися традиційними звичаями заради власної вигоди. У оповіданні «Москальське віншування» двоє кацапів побачили в одній господині сало в комині. Поки один те сало крав, то інший «віншував»: «Христос народился, на гору покотилася, строп дере, сало бере, бери, бери, не бойся!» [2; 201].

Цікаво, що позитивними характеристиками в українському фольклорі частіше наділяється саме москаль-рекрут. Його вчинки рятують людей, хоча не завжди є безкорисливими і героїчними. Образ москаля амбівалентний. Казка «Як москаль опира приборкав» одразу починається з негативної характеристики солдата, що «втік з війська і ховався по лісах»: «Али то було підчас жнив, і він взяв собі такий спосіб, жи, як люди повиходять в поли, то він іде в сило, і доберися до хати, наїсться, набери собі хліба – і втікає знов в ліс». Яму опира москаль знаходить випадково, ховаючись від людей, що почали його ловити. Дізнавшись від нечисті спосіб лікування хвороб, москаль вирушає до села, щоб випробувати його. Лікує людей він не даром, а за велику винагороду: з того і «мав звітки жити до смерти» [4; 48-49]. В казці «Як москаль вмерлу закліату панну врятував» відставник одружується з багатого панною завдяки порадам баби [4; 52-53]. Цікаво, що в цій казці окрім пана, панни та панства, згадується також костьол, що є невластивим для території Російської імперії. Можливо, тут відбулася заміна козака (як уже неіснуючого стану) на москаля (що також причетний до військової справи). Схожа ситуація і в казці з аналогічним сюжетом «Як москаль закліату панну врятував і з нею шлюб узяв» [4; 366]. Тут також присутній «костьол» та «пан», а образ москаля постає абсолютно позитивним. Так, в цій казці москаль постає покірним перед Божою волею: «Нічого! якось то Бог дасть», – неодноразово говорить він. Характерна образу «кацапа» жадібність змінюється на щедрість, бо «полумисок злота», що його служивий отримує щодня від пана, він роздає всякому, кого зустрічає по дорозі до костолю, а останок висипає дідові, який і дає москалю вирішальні поради щодо виживання в церкві. Проте окрім поведінки цікавою у цій казці є і мова москаля: «Чи нима у кого ся наймити на роботу на кілька день?», «Ні, всю ніч проспав-им спокійни», «А що ж маю робити? Іду!». Солдат спілкується українською мовою і це не можна пояснити виключно передачею інформації україномовним оповідачем. Адже майже завжди там, де йдеться про москаля-росіянина, оповідач намагається якщо не передати російську мову цілковито, то принаймні вставляє характерні його носіям слова, вимову чи комбінації літер, звучання: «Ачіші і жану маю!», «А што, брат, ловко?», «Етот, сукін син, каже, що у вас

шість пальців, а я кажу, що п'ять». Послугуючись цими аргументами можна стверджувати, що в розглянутому випадку маємо справу з українцем, що просто повернувся з царської служби, тобто, москалем-солдатом, а не москалем-етнонімом.

Попри те, що москаль в народній прозі часто виступає представником військової верстви, він майже ніколи не застосовує фізичної сили. Його життєвий досвід та вміння гарно говорити, викручуватися служать йому значно краще. В оповіданні «Москаль» [7; 555] такі характеристики солдата допомагають йому влаштуватися на ніч. Ніхто не хоче його приймати, аж поки один господар каже: «Я прийму, тільки з тим, щобись говорив цілу ніч байки». Відставник на три роки позбавляє людей смерті у казці «Москаль Божим ад'ютантом» [4; 111-112]. Ставши посередником між нею та Богом, він посилає її гризти то «старі дуби» (замість старих людей), то «середні дуби», то «молоді корчі» (замість малих дітей). В іншій казці смерть уже допомагає москалю одружитися на гарній панні, бо той дав три рублі на її поховання («Як смерть вигубила розбійників і москаля одружила» [4; 518]).

Бути ж обдуреним москалем випадає дуже багатьом: і простому мужику, і попові, і королівні, що не може відгадати його загадок, і самому чортові, і смерті навіть. Не дарма ж кажуть «москаль козака як раз огудить, а москаля й чорт не одурить». Обдурення це часто відбувається через злочинну крадіжку. Народне оповідання «Через віщо почали замикати» пояснює таку обережність саме появою москалів: «Колись так місяців два лежить щонебудь у полі, та ніхто і не займе. А то як набігли москалі, так з того разу і почали ховаться та усе замикати» [3; 85]. Люблять фольклорі москалі пожитися і на наших співвітчизниках, про що свідчить оповідання «Старий Максимець»: «На той час де не взялися шахраї, їх багато у Москві – та такі, бач, митці, що й ее приведи Мати Божа! Рознюхали зараз наших земляків, що і як, і відкіль, та тут же і вгадали, що і пожитися можна» [5; 558]. Хитро глузує москаль над попом у казці «Як москаль попа обібрав», лишивши того в неоплачених речах серед лавки, а сам забравши його одяг. Мусив піп по рясу та шапку додому посилати [4; 135-136]. В оповіданні «Як москалі з попа чоботи зняли» зустрічається «два москалі, і оба – злодії» [4; 136]. Сперечаючись, хто з них кращий у своїй справі, вирішують у попа чоботи вкрати. Та не так, щоб той спав, а коли йде. Починають москалі при попові сперечатися за пальці на ногах – один каже, що їх 5, а інший стверджує – 6. Так піп знімає чоботи і віддає їх москалям, щоб продемонструвати свої ноги. У оповіданні «Москаль-шахрай» «жид» кілька разів купує одну і ту ж річ. «Бо то москаль прийшов до жида. І дивиться: на горі шкура лежить. І прийшов до нього вночі, вкрав тую шкуру, і каже до него: «Мошку, відчини! На-тобі шкіру, но дай рубля». І той єму дав рубля, а шкіру викинув на гору. А москаль каже: «Не замикай, бо я знов принесу». І той як зачав тую шкіру їдну носити, то він двацять п'ять рублів взяв» [4; 247].

У згадуваній вже легенді «Звідки москалі взялися» наголошується на найбільш незвичному для демократичного українця явищі – авторитаризмі. Коли Бог на прохання Петра до всіх народів створює ще й москаля, той вискакує з-під піднятого святим камінчика і хапає його за бороду: «А ти

звідки, старий? Маєш паспорт чи нима?». Паспорта у Петра немає і москаль чіпляється вести його в поліцію. І той «мусів му щось дати на горівку, – щоб відчіпитися від москаля» [4; 244]. Завершується легенда словами, що відображають свободолюби вий характер українця: «От з тої пори і москалі чіпляються до таких людей, що вони паспортів не мають. А до того часу ніхто і не знав, що то паспорт! Де хто хтів, там ішов, і нікого не питався чи можна де іти». Якщо для українців найбільш авторитетами постають Бог, громада, родина, то у москаля вони суттєво різняться і помітно схиляються у бік царя та всього державного апарату. Це легко можна помітити у паремійному матеріалі росіян, де символічним центром світу постає цар: «Без бога свет не стоит, без царя земля не правится», «Нельзя земле без царя стоять». Якщо в українській мові людина позбавлена здорового глузду «божевільна», то у росіян просто «сумасшедшая» – «Без царя в голове». У казці «Як москаль царя чесноти вчив» [4; 507] самодержець, перебравшись у простого солдата, зустрічає іншого москаля, що пропонує йому обікрасти якогось купця: «Хадьом де до якого купця за грішми». А цар каже: «На що нам ходити до купця? от ходім лутше до цара та в цара вкрадем». А той его хлоп в морду! І каже: «А! нас цар одягає і кормит, – ти будеш в него красти?!». У казці зі схожим сюжетом «Про того царя, що ходив з москалем красти» [2; 172] солдат підслуховує розмову генералів, що хочуть отруїти самодержавця за чаєм, і попереджає його. Царської ласки заслужує служивий і в казці «Як москаль розбишак побив і тим царя від смерти врятував» [4; 506]. Тут уже самодержавець розщедрюється і дарує своєму рятувникові генеральський чин. Така ініціація також є досить показовою для москаля, адже полягає вона не так в певному родинному, моральному чи матеріальному переході в інший стан, як у службовому – просуванні по ієрархічній драбині. Все, що належить цареві – також сакральне і непорушне. Цінність цих речей часто гіперболізована і надумана. Так, «у народному оповіданні «Салдатський гвинтик» простежується цей процес: «Стояв солдат у баби на квартирі; дали йому рушницю, бо вже так водиться, москаль не буває без рушниці; чистить він ту рушницю і загубив маленького гвинтика. Курка греблась там у смітті і з'їла того гвинтика, а москаль як побачив, вхопив ножа і зараз же розрізав курку і вийняв того гвинта. А хазяйка й питає його: «Шо це ти, москалю, робиш? Нащо ти курку зарізав? – «Е, - каже, казённа вещь дорожка от твоєї курки» [3; 85]

Москаль і сам ототожнює себе з владою, йому хочеться віддавати накази, контролювати перебіг подій навіть тоді, коли це просто неможливо. Так, москаль, квартируючи у баби, за рубля купує в неї кашель. Але такий ґешефт, звісно, ні до чого не призводить: «Хочеться після того бабі кашляти, але москаль не каже! Досить, і затикала писок собі, а таки не витримала: мусіла кашляти» [4; 243]. Українці більш індивідуальні та самодостатні, тоді як москалі прагнуть злитися з іншими, бути в масі одним цілим. «Што ти, батька, од Матвея-то читаєш, ти читай од общества», - кажуть вони, зачувши один з розділів Євангелії («Руські і Євангеліє» [2; 71]).

Список використаних джерел:

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях – Київ, 1992.
2. Грищенко І. Міжетнічні стосунки в українських народних казках. – Київ,

2009. 3. Івановська О. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності. – Київ, 2005. 4. Казки та оповідання з Поділля / Упоряд. М.Левченко. – Київ, 1928. 5. П'ятченко С. Москва, жид, циган в українському фольклорі: стереотипні сприйняття // <http://www.litforum.org/index.php?r=14&a=182> 6. Рудакевич О. Ментальність і політична культура української нації // Розбудова держави. – 1995. – №10. 7. Чубинський П. Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-руський край. – Донецьк, 2008.

Ніна Марченко, к.філол.н., доц.

ВІДОБРАЖЕННЯ ЗВИЧАЇВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КОЛЯДКАХ ТА ЩЕДРІВКАХ КНЯЖОЇ ДОБИ

Анотація

У статті розглядається відображення звичаїв українського народу в колядках та щедрівках княжої доби. Історичний аспект існування форм привітань у цих історичних піснях підтверджується на мовознавчому рівні проведеного дослідження.

Ключові слова: фольклор, пісня, колядка, щедрівка, звичай

Summary

The article deals with the imagery of folk laws of the Ukrainian folk by the Christmas carol and New Year's noel during the king's epoch in the history of Ukraine-Russ. The historical aspect of the greeting forms by these songs comes in support of the linguistic study.

Key words: folklore, song, Christmas carol singing, New Year's noel singing, folk law

Друга половина XX ст. характеризується у науковій думці як період уніфікації, або ж глобалізації, життя світового співтовариства. І навіть створені у той же період часу дві антагоністичні системи у світі не змогли зашкодити цьому процесу, оскільки обидві сторони, «сперечаючись» одна з одною на різних рівнях, намагалися продемонструвати однакові прагнення до мирного співіснування. На тлі такої боротьби індивідууми суспільства, кожен по-своєму, бажали віднайти своє «Я» у системі соціальних установок, зумовлених певними цінностями – об'єктами матеріальної і духовної культури, у результаті чого виникла потреба індивідуума у своєму виокремленні від інших. А оскільки студентський рух на Заході у 60-ті роки послужив зразком тієї ж уніфікації суспільства на рівні підростаючого покоління, то представники інших вікових груп розпочали пошуки нових ціннісних орієнтацій з метою гармонізації відносин індивіда і суспільства, старшого та молодшого поколінь. Якраз друга половина XX ст. і відзначилася тим, що розпочався новий поступ у відносинах людини і суспільства, коли людина почала відігравати головну роль у формуванні світоглядної позиції у суспільстві. І така інтерпретація насамперед була відображена у гуманітарних науках, де на базі вже створених концепцій науковці прагнули розвинути нові думки стосовно ролі людини в сучасному житті. Спроби тлумачення минулого у спектрі розвитку майбутнього знайшли відгуки у багатьох наукових працях. Особливого розвою набула у ці часи фольклористика, коли науковці намагалися на базі народної мудрості відшукати те коріння, ту істину життя народу у формі етнічної ідентичності народу та зрозуміти етнокультурне розмаїття у глобальному вимірі.

Циклічність сплеску фольклористичних досліджень у світовій історії пояснюється насамперед тим, що покоління науковців, які займаються на тому або іншому відтинку часу дослідженнями надбання народу, намагаються по-новому, зі своєї власної позиції, дослідити та пояснити ті або інші явища в житті свого народу, переглянути певні догматичні погляди в науковій думці, сформовані під тиском ідеологічних учень минулого, а також дослідники прагнуть зовсім інакше осмислити за допомогою фольклорного скарбу життєдіяльність народу, його світогляд та культуру – все те, що було і залишається націєтворчим чинником формування і розвитку етносу, оскільки, як зауважував Аристотель [1;82] відносно мистецтва поезії, «по-перше, імітація притаманна людині з дитинства і вона, людина, й відрізняється тим від тварини, що є здібною до наслідування, завдяки чому людина й отримує перші знання, а, по-друге, продукти такої імітації всім приносять задоволення... Ще за далекої сивини були люди, обдаровані від природи до імітації і, які розвинули її, народивши з імпровізації справжню поезію». А німецький філософ Г. Гегель [5;158] писав, що «народи вписали у твори мистецтва всі свої найголовніші погляди та уявлення про смисл життя, а мистецтво часто виступає тут у ролі ключа, а в деяких народів служить єдиним ключем для розуміння їх мудрості та релігії». Недаремно ж в українців є різні варіанти прислів'я – «народ скаже, як відріже», «народ скаже, як зав'яже», що й підтверджує загальновідому істину – народна мудрість є найточнішим, найяскравішим і більш свідомим способом передачі знань людини з минулого в майбутнє. Та й свідомість людини «виникає за допомогою слова та мистецтва», наголошував О. Потебня [19;58]. А М. Гоголь [6;68] писав, що українські пісні в пам'яті народній є «надгробним пам'ятником минулого і навіть більше ніж надгробний пам'ятник: камінь з красномовним рельєфом і історичним написом є ніщо порівняно з живою минувшиною в літописі, що говорить і звучить. Тому пісні для Малоросії – все: і поезія, і історія, і батьківська могила». Поява у XIX ст. збірок українських народних пісень, зібраних М. Максимовичем, П. Кулішем, Я. Головацьким, М. Драгомановим, В. Гнатюком, П. Чубинським та ін., лише засвідчила існування не тільки багатющого етнографічного матеріалу, сформованого упродовж тисячолітньої історії українського народу на основі фольклорного матеріалу, а й продемонструвала, що науковці побачили, як зазначав І. Франко, «поза царями і війнами маси народні, їх тиху і невстихаючу працю» [24], звернувши увагу на те, «що наш народ (український. – М.Н.) співає, оповідає про своє життя, свою бувальщину, свої радощі і смутки, звернувши увагу на пісні, казки і оповідання народні. Багато людей записували їх, збирали, друкували..., щоби відгадувати у них душу того народу» [24]. Відтак нині можна стверджувати, що світогляд народу, його прагнення та мрії, осмислення ним минулого відбито у словах саме в усній народній творчості, що тісно переплетена «з духом народу і його мовою» [14]. Отже, наприкінці XIX ст. на початку XX ст. українські науковці зібрали величезний фольклорний матеріал, проаналізувавши його та науково обґрунтувавши розподіл української народної пісні за формами. Як відомо, найдавнішими пісенними формами, де поєдналися язичницькі та

християнські традиції українського народу, є обрядові пісні. Велику групу за матеріалом складають й історичні пісні (термін М. Драгоманова [9]). Збірку українських народних пісень, укладену М. Драгомановим та В. Антоновичем, відкриває цикл «Пісень віку дружинного і князівського», який, в свою чергу, містить колядки та щедрівки, а ті, згідно класифікації науковців належать до календарно-обрядової поезії «з хліборобськими, мисливськими, військовими, казково-фантастичними, весільними та біблійно-релігійними мотивами» [4;92]. Варіативність колядок і щедрівок у збірнику М. Драгоманова у плані їхньої хронологізації підтверджує їх походження з часів «княжих та переходових віків XIII-XVII віків» (М. Грушевський), а можливо, ще й з більш раннього періоду часу, оскільки, на думку О. Воропая, «наші предки разом із назвою «коляда» та деякими звичаями запозичили від греків та римлян щось таке із мотивів величальних новорічних пісень ще до прийняття християнства на Україні-Русі» [4;90]. З останньою думкою нині можна, цілком, не погоджуватися, тому що слов'яни у своїй історичній минувшині мали не тільки давно сформовану й сталу систему обрядів, відповідно – звичаїв, а й мали міфонім Коляда, який увінчував давньоукраїнську богиню неба, матір Сонця, дружину Дажбога [3:240; 12:42;51; 15:177-178; 18:18]. А В. Скуратівський [20;27] стверджує, що обряд «коляди» відомий нашим пращурам ще з IX ст. Однак дослідник, посиляючись на І. Огієнка, дотримується думки, що цей обряд також прийшов до нас від римлян. Ми тут не ставимо на меті дослідити коріння цього дійства для нашого народу, однак ті свідчення минувшини (міфологія, казки, легенди, пісні) є беззаперечним доказом слов'янського походження цього свята, оскільки тепер можна стверджувати на базі проведених компаративістичних досліджень (що й може також складати основу майбутніх етнографічних та фольклорних досліджень), що концептуальні картини творення світу, а відповідно й етногенези будь-якого народу, для усіх європейських народів були схожими, однак нетотожними, тобто – мали спільне коріння із своєрідним ідентифікуючим чинником власного творення кожного народу. Безумовно, щось запозичувалося, щось адаптувалося, щось відмирало і знову відроджувалося, оскільки не можна заперечити існування в минулому взаємозв'язків між людьми, які і стали головним джерелом перейняття будь-якого досвіду. Проте існування схожих свят у різних племен на європейських теренах в минулому не говорить про те, що вони запозичувалися, тобто – переходили від одного племені до іншого, оскільки будь-яке свято мало й містити в своїй основі певне поняття тайнства, що завжди оберігалось від чужого ока, а особливо від іншомовного. Та й безмежні географічні простори не дуже дозволяли передавати звичаї від одного племені до іншого. Просто, в одних народів ці традиції були зафіксовані у письмовій формі, а в інших – ні, в одних зберігалися упродовж тривалого відтинку часу в народнописенній творчості, а в інших – зникали або ж замінювалися іншими звичаями і т. д. Для підтвердження цього можна навести слова В. Скуратівського, в яких науковець зауважує, що «все це, разом узятє, наводить на думку, що потреби в такому запозиченні не було. Тут, очевидно, спрацював давній стереотип, за яким деяка частина дослідників будь-яке явище автоматично

віддавала сусідам, знецінюючи цим самим потенції свого народу. Подібні факти, на жаль, непоодинокі у фаховій літературі» [20;235]. До речі, на сучасному етапі розвитку наукового світогляду варто переглянути з нової точки зору існуючі певні погляди в гуманітарних науках, в яких на базі певних ідеологій представлені односторонні концепції в розумінні того або іншого явища в світовій науці, іноді навіть з «дискримінаційним відтінком» відносно того або іншого етносу, бо не завжди нові пошуки чогось «нового» у наукових дослідженнях характеризувалися і характеризуються благородними цілями, а говорять зі сторінок праць як об'єктивними, так і суб'єктивними категоріями.

Відтак, колядки та щедрівки, які, на перший погляд та на основі існуючих класифікацій у фольклористиці, не мають права відноситися до категорії історичних пісень, стали основою згаданого вище циклу збірки українських народних пісень, виданої М. Драгомановим та В. Антоновичем. Однак точка зору О. Воропая (такого ж погляду дотримується і М. Драгоманов [9;13]) щодо існування мотивів величальних обрядових пісень з дохристиянського періоду підтверджує і те, що якраз ці пісні у формі колядок та щедрівок складають найдавніший пласт українських народних пісень, співаних народом не лише у період зміни сонцестояння, тобто – на Новий рік, згідно сучасної інтерпретації, а й співаних на честь дружинника, боярина, князя, що і є «живим відгомном лицарської доби княжої і пізнішої козацько-гетьманської епохи» [4;99]. Якщо перелічити ці колядки і щедрівки, то можна відчувати, що «легендарні теми та мотиви входять лише різними елементами в легендарні, обрядові та казкові комбінації» [8;33], проте, на відміну від твердження науковця щодо аморфності «характеру українського легендарного матеріалу» [8;33], ці колядки та щедрівки мають в своїй основі єдину сюжетну лінію з варіативною інтерпретацією і, якої ці фольклорні твори зазнали у часи свого існування в усній формі. Попри початкову форму – форму звертання, тобто віншування, яка є схожою для усіх пісень, записані варіанти на різних територіях України демонструють здебільшого мовні відмінності, що й підтверджує, по-перше, пізніший період їхньої писемної фіксації, по-друге, демонструє вплив на мовний варіант пісень місцевих говірок, які сформувалися уже в пізніші періоди існування української мови. Усіх героїв цих пісень можна побачити у весільній обрядовості українців: князя з князівною, боярина з дружкою та й увесь старовинний обрядовий весільний процес в українців нагадує сюжетну лінію цих історичних пісень. Наприклад, в одній весільній пісні, записаній на Вінниччині бачимо: *«Межи трьома дорогами, рано-вранці, // Межи трьома дорогами, ранесенько, // Там здибався князь з Дажбогом, рано-рано, // Там здибався князь з Дажбогом, ранесенько, // Отой ти, боже, ти Дажбоже, рано-рано, // Зверни ж мені з доріженьки, рано-рано»* [3;124]. М. Драгоманов, вказуючи на хронологізацію походження цих історичних пісень, стверджує, що вони були складені в період від IX ст. до другої половини ХУІІ ст. і є «древніми від усяких інших пісень, оскільки якраз форма обрядовості сприяє їхньому збереженню у більш давньому виді – що й не потребує доведення» [9;11-12]. Відповідно найдавніші колядки та щедрівки можна хронологізувати наступним чином:

1) Колядки княжого періоду: «Ой рано, рано, куроньки піли, // Ой дай, Боже!», «Ой по під гору, по під зелену, – // Гой дай Боже!» [9;33], «Ой в ліску, в ліску, в зеленім ліску, // Ой дай Боже!» [9;35], «В полі, в полі, близько дороги, // Ой дай Боже!» [9;43; 50], «Гарний та пишний, пане господарю, // Ой дай, боже!» [9;51] «Шуми, не шуми, чом дубравонько, // Гой, дай Боже!» [9;61]; щедрівки княжого періоду: «В чистім полі да намет стоїть // Щедрий вечор, добрий вечор // Добрим людям да на здоров'є!» [9;33], «Князь і сини його на уделах // Щедрий вечір!» [9;49], «Із-за гори, із-за кам'яної, – // Святий вечір!» [4;99];

2) колядки і щедрівки козацького періоду: «Ой, краєм, краєм – Дунаєм – // Славен еси, боже, у всему світу і небі... // Будь нам здоровий, гречний паничу, // Не сам собою, з татом, з маткою, // З татом, з маткою, з всею челядкою. // Дай тобі, боже, щісте, здоров'є...» [4;100-101], «Ой, заказано і згадано, – // Святий Вечір! // Всім козаченькам у військо йти, // пану Івашку короге нести» [4;102];

3) колядки та щедрівки в старовинній українській обрядовості на Різдво більш пізнього періоду, пов'язані, насамперед, з остаточним процесом християнізації народних звичаїв в Україні.

Як бачимо, на початку кожної пісні княжої доби використовується звуковий та лексичний повтор – анафора, за допомогою якої досягається експресивність і емоційність сприйняття фольклорного твору реципієнтом. Окрім того, усі колядки та щедрівки княжого періоду складені у формі астрофічного вірша, що характерно для українських народних пісень, а саме – обрядових [23;21], задля надання пісням стислості й увиразнення мовлення, що й досягається за допомогою асиндетонації будови народнопісенних творів – колядок та щедрівок як княжої доби, так і козацького періоду. Використання у минулому ввічливих звертань-привітань підтверджує існування цього давнього звичаю у народу, згідно якого одна людина, вітаючись, вшановує загальноприйнятими словами ввічливості іншу людину. Саме такі форми привітань і послужили для того, щоб ці історичні пісні класифікувалися як колядки і щедрівки, оскільки, колядники чи щедрувальники, які заходять в дім віншувати господаря, насамперед, вітають його і просять дозволу заколядувати чи защедрувати. Цей звичай, що сформувався у княжі часи, існує в Україні й нині. Однак, якщо перечитати історичні пісні, що письмово були зафіксовані у XIX ст., то можна побачити, що про звичай – колядувати чи щедрувати – тоді взагалі не згадувалося. В основі майже кожної пісні закладена одна сюжетна лінія, де розповідається про славного лицаря – варто зауважити, що у творі не згадується якого він роду – чи боярського, чи князівського, лише подається характеристика героя як хороброго, сміливого, відважного молодця, якого «не проб'єш» ні дарованим конем, ні діжкою золота, а лише гарна панна може заставити його і поклонитися, і зняти шапку, і подякувати усій громаді. Образ лицаря-молодця, у якого лише меч і кінь, надає можливість слухачеві чи читачеві самому брати безпосередню участь у цьому дійстві на боці того ж таки героя, тому ліричні переживання реципієнта демонструють його відношення до дійсності, що потребує чуттєвого сприйняття, а це і є характерним явищем

для будь-якого фольклорного твору, оскільки його предметно-чуттєва сторона: і звукосполучення, і ритмічна організація, і мелодика – підпорядковані змістові мовлення, що й допомагає слухачеві відтворити в своїй уяві почуте. Отже, в колядках та щедрівках княжої доби відтворена тогочасна фольклорна реальність, що нині не потребує визнання її за факт тогочасної дійсності, однак допомагає розвинути в сучасного читача відчуття тогочасних реалій. Позитивний момент, що простежується у сюжетній лінії кожної історичної колядки чи щедрівки, містить у собі виховний момент для сучасника, який може пишатися такими, нехай і казковими, героями, які, володіючи, характерною для тих часів військовою силою і лицарською відвагою, подають приклад людині-воїна, для якої честь є першою справою у її житті, як і захист честі обраної дами серця. Тому колядки та щедрівки княжої доби як спадок в українській культурі та літературі можна розглядати як середньовічне мистецтво, котре відкрило красу внутрішнього світу людини як самостійну цінність.

Дуже цікавим для дослідження з мовознавчої точки зору є форми привітання у колядках та щедрівках княжої доби: «Ой дай, Боже!», «Гої, дай Боже!», оскільки їх сучасна форма співзвучна з іменем міфоніма слов'янської міфології Дажбогом – «Богом-сонцем» [17;321]; «Богом світла і вогню, сином всемогучого Бога вогню Сварога; подавця усякого добра, опікуна людської долі та достатку; Богом, який дає білий день, щастя та любов. Дажбог у пантеоні князя Володимира – божество весняне, пов'язане з сонячною природою, з річним сонячним циклом» [3;124]. О. Кононенко пише, що Дажбог «відмикав весною землю ключами; назва походить від давнього слова «*даждь*» – «*давати*», «*той, хто дає життя*» [12;171]. В «Етимологічному словнику української мови» (ЕСУМ) тлумачиться етимологія цього міфоніма наступним чином: Дажбог – язичницький Бог сонця, псл. **Dadjьbogъ*, утворений від імперативної форми дієслова «*dadьь*» у значенні «*дай*» і основним іменником «*богъ*» у значенні «*щастя*», «*добробут*» [10:9]. У «Велесовій книзі» можна зустріти слов'янського Бога – Дажбога, зображеного у давньому тексті як творця усієї світобудови і законів, за якими розвивається світ. Вважається, що й «руси» названі «Дажбожими онуками по уму»: ««*Отож він молив Дажбога, // щоб рід його не пересікся...і сталося так, як сталося, // по силі і волі божій: // у невидимий спосіб, у тайнстві, // во ім'я роду й народу, // Дажбог дав обом його дочкам // зачаття живого плоду! // Зійшов межи нас із Сварги – // буде потомство Дажбога!*» [11;5]; «*А се тих удержують Сиво-Яр і Дажбог...*» [11;8], можна прочитати на початку епосу, а наприкінці представлені молитви наших предків під назвою «Дажбога криниця» – «*Із Дажбога ім'ям, // ледве тіні світанок означили, – // і щоденно отак, // сотворивши молитву, насичені, – // ми йдемо у поля, ... // І, онуки Дажбожі, // мудро плуга в десниці тримаємо, ...* [11;176]; «*Славим Дажбога, славим – // і нині і присно й назавжди: хай буде він нам заступником // від Коляди і до Коляди... // Ми онуки його і діти, // А він – Батько, Дажбог. // Слава Дажбогові!.. // О Дажбоже, наш прадіде, // вже й по твоєму ось дні – // ...Одзвучала молитва... // Дажбог на струзі золотім // пливе у Сварзі синій...*» [11;179-

181]. А на останній дощечці 38-б під назвою «*Осиротіли Дажбожі онуки*» [11;186] написано рядки, що вказують на хрещення Русі і відповідно про забуття людьми давніх Богів. У «Слові о полку Ігоровім» теж згадується цей Бог: «Уже бо, братіє, не веселая година вьстала, уже пустуни силу прикрыла. Вьстала обида вь силахъ **Дажь-Божа** внука. Вступилъ дѣвою на землю Трояню, вьсплескала лебедиными крылы на синѣмъ море у Дону плещущи, убуди жирня времена. Усобица Княземъ на поганья погыбе, рекоста бо братъ брату: се мое, а то моеже... [21;19]. Як бачимо, давньоруський Бог Дажбог розгнівався на події, що трапилися з військом князя Ігоря у результаті міжкнязівських чвар, і в образі діви з лебединими крильми (символічний образ, пов'язаний з давніх-давен з дохристиянськими релігійними віруваннями та фольклорними мотивами у слов'ян) спустився на землю, аби прогнати звідти погані часи, що настали на Русі. До того ж, про цього Бога згадується і в Іпатіївському літописі від 1114 р., а також у перекладі грецького літописця Іоана Малали, де грецький Бог Сонця Геліос перекладається як Дажбог [3;124]. Відтак використання у колядках княжої доби форми привітання-віншування «*Дай Боже!*» є не тільки співзвучною з іменням давньослов'янського міфонуіма Дажбог, а це і є якраз формою звертання-привітання до Бога, що й підтверджує народну пам'ять про нього і його важливу роль у житті давньої людини, і той символ, що був вкладений в його ім'я упродовж часів вірування в нього і не забутий, попри заборону православної церкви чи стирання його з пам'яті народу. Напевно, не варто відшукувати з мовознавчої точки зору, явище чергування, що могло відбутися у корені цієї власної назви, тому що, як зазначає В. Німчук [16;356-357], «часте вживання повнозначного слова сприяє збереженню його звукової оболонки, закономірної з погляду історії мови..., оскільки носії мови прагнуть до введення лексеми в лексичну парадигму і тоді починається процес «реетимологізації» слова шляхом зближення його із співзвучними елементами, забезпеченими достатньою лексико-дериваційною парадигмою: в ньому відбуваються індивідуальні фонетичні зміни. Найчастіше такі випадки спостерігаються в живому мовленні, в діалектах». До того ж, чотирнадцята буква української абетки *Й, й* не мала відповідника у кириличному алфавіті на відміну від букви *Ж, ж*, що входила до кириличного письма. А оскільки етимологія цієї власної назви як складного композитного утворення містить в своїй основі дієслово, то з точки зору словотворення тут закладено «праіндоевропейські, праслав'янські і власні давньоруські мовні відповідності, що й направляють словотвірні процеси на хронологічно різні рівні» [2;182], й підтверджують давність цієї назви. У «Словнику української мови» Б. Грінченка [7;356] зафіксовано дещо змінена лексема «*дазь-бі*» як слово, що вживається в народній мові «*Дасть-Біє*», у значенні «*мало, нічого*» і укладач словника наголошує, що це слово, наприклад, у Гулака-Артемівського вжито як іменник. Окрім того, в колядках пізнішого циклу зустрічаємо те ж саме звертання, попри те, що в більшості цих колядок згадується вже інший Бог у віруваннях людини – Ісус Христос, котрий у народній пісенній творчості пізнішого періоду став утілювати того колишнього Бога праслов'янської міфології – Дажбога. Проте у багатьох піснях

збереглася співзвучна на фонологічному рівні форма привітання **«Дай Боже!»**: *«Чий ж то клунок найранче вийшов? // Гей, дай Боже!»* [23;437]; *«Сам Господь стоїть, три служби служить: // ... Третю службочку – за челядочку, // за челядочку та сина й дочку... // Дай Боже!»* [4;79]; *«– Ой, дай, Боже, ще й трохи гречки, // Трохи гречки – на варенички... // Бувай здорова, вдово, з Ісусом Христом, // З Ісусом Христом та Святим Різдом. // Дай Боже!»* [4;80]; *«Низько ся клоним, Богу ся молим: // Ой, дай нам, Боже, золоті хрести...»* [4;84]; *«Дай тобі, Боже, а в гумні стіжно, / А в гумні стіжно, на току мірно...»* [4;101]; *«Стоїть яворець тонкий, високий, – // Гей, дай Боже!»* [4;105]; *«Ой по горі, горі павоньки ходять, // Ой, дай Боже, по горі, горі...»* [4;111]. В етнографічних матеріалах, зібраних Д. П. Де ля Флізом [22;28/153], записано, що, наприклад, мешканці Київської губернії у середині XIX ст. мали форму звичаєвого привітання – **«Помагай!»**, на яке відповідали **«Здоров будь!»**, а у повітах, що межують з Подільською та Волинською губерніями, вітались **«Слава Богу Ісусу Христу!»**, а відповідали **«Навіки-віків, амінь!»**. Цей факт свідчить, що давнішими були форми привітання, пов'язані з лексемою **«Бог»**, що й стало звичаєм для українського народу і, яке збереглося не тільки в найдавнішому пласті українського фольклору – колядках та щедрівках, а й у народних традиціях, що існували тривалий час і, звичайно, що залишилися і понині. Так, на Київщині ще в XX ст. можна було почути як привітання **«Помагай Боє!»**, так і побажання під час виконання якогось виду трудової діяльності – **«Помагай Боже!»** чи, наприклад, у пісні, переписаній А. Кримським [13;12] у 20-ті рр. XX ст. із збірки Доманицького (1905), розповідається, як іде собі чоловік із Варшави, на вигляд герой, **«не боїться мужика»**, але **«шапочки не знає // Помагай Бог не сказає»**, а **«Мужик воли спиняє // І по хлопця гукає: // Бири-но лиш, хлопче, пугу, // Та навчимо ту ляшугу // Як шапочку здіяти // «Помагай Бог казати!»** А остання строфа пісні така: **«А йде Ляшок дорогою // А там гусь пливе водою // «Помагай Бог, білий гусь!» // Вже навчила мене Русь»**. Навіть теперішнє загально прийняте привітання **«Добрий день!»**, що має схожі форми у багатьох народів світу і відповідно у багатьох мовах, має в своїй основі етимон латинського походження **«deus»** – **«Бог»**, що в праслов'янській мові виражено праформою ***diviti se** [10:33-34], яку етимологи виводять з давньоіндоєвропейської мови ***dh̥i-** у значенні **«думка, молитва»** [10:66]. Представлена одна з найдавніших форм привітання української мови у колядках та щедрівках княжої доби підтверджує факт існування народних пісень у далекому історичному минулому дохристиянського періоду, підтверджує факт збереження їх у період християнізації тогочасного суспільства та факт їхнього існування у теперішній пам'яті народу.

Отже, те, що фольклор є націєтворчим чинником, не потребує доведення, оскільки адекватне відтворення в пізнанні індивідуумів будь-якого суспільства об'єктивної дійсності, нехай і в історичному минулому, свідчить про відображення та передачу соціально-історичного досвіду народу в сьогодення та в майбуття. Неоціненний скарб українського народу, що сформувався й зберігся у віковій народній мудрості, володіє тим багатством, яке не можна ні «купити», ні «продати», однак, з яким можна познайомитися,

оскільки лише у фольклорі можна віднайти істину цілісної системи духовної культури усього суспільства, визначаючи співвідношення існування суспільного буття і суспільної свідомості його індивідуумів. У результаті такого співіснування на базі фольклорного матеріалу формується система поглядів і уявлень, норм і оцінок одного індивідуума, а у своїй сукупності все це регулює поведінку людей відносно собі подібних в одному суспільстві, зокрема, та безпосередньо під час спілкування з представниками інших суспільств, коли відбувається взаємообмін між культурами. Фольклорний матеріал будь-якого народу, окрім того, що виконує пізнавальну, комунікативну, естетичну і певною мірою розважальну функцію, є тим наочним прикладом виховної функції, що проявляється не тільки у шанобливому ставленні до надбань усього суспільства, а й виховує найголовнішу цінність у міжлюдському спілкуванні – повагу до представників інших суспільств та їхньої культури.

Список використаних джерел:

1. Аристотель Об искусстве поэзии // Хрестоматия по теории литературы. – М.: Просвещение, 1982. – С. 80-88
2. Варбот Ж.Ж. Древнерусское именное словообразование (ретроспективная формальная характеристика). – М.: Наука, 1969. – 230 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 663 с.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. – Т. 1. – К.: Оберіг, 1991. – 449 с.
5. Гегель Г. Лекції по естетике // Хрестоматия по теории литературы. – М.: Просвещение, 1982. – С. 156-182.
6. Гоголь Н.В. О малороссийских песнях // Избранные статьи и письма. – М.: Гос. Из-во художественной литературы, 1953. – 455 с.
7. Грінченко Б. Словарь української мови. – Т.2 (З-Н) – К.: Лексикон, 1996.
8. Грушевський М. Історія української літератури. – Т. ІУ, кн. 2. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
9. Драгоманов М., Антонович В. Сборник исторических песен малорусского народа. – К.: Институт рукопису АН України. – 365 арк.
10. ЕСУМ Етимологічний словник української мови: В 7 т. – К.: Наукова думка, 1982-2006. – Т. 1-5.
11. Карпенко М. Велесова книга. Переспіви. – К.: Видавець Карпенко В. М., 2004, 196 с.
12. Кононенко О. А. Слов'янський світ. – К.: Укр. міжнарод. культ. світ, 2008. – 784 с.
13. Кримський А.Ю. Сліди од галицько-уніатського впливу в народнім фольклорі Південної Київщини. – К.: Інститут рукопису АН України. – 20 арк.
14. Максимович М. Малороссийские песни. – М.: Типография Августа Семена, 1827. – 234 с. // www.rare.univ.kiev.ua/ukr/showbook/showbook.php.3
15. Марченко Н.В. Міфологічні образи в творчості М. В. Гоголя // Літературознавчі студії. Вип.. 25. – К.: КНУ, 2009. – С. 175-180.
16. Німчук В.В. Давньоруська спадщина в лексичі української мови. – К.: Наукова думка, 1992. – 414 с.
17. Огієнко І. Етимологічно-семантичний словник української мови. – Т. 3 (М-О). – Вінніпег: Волинь, 1988.
18. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Велес, 2007. – 235 с.
19. Потєбня О. Мова Національність Денаціоналізація. – Нью-Йорк: Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the USA, 1992. – 155 с.
20. Скуратівський В. Святевчир Нариси-дослідження у двох книгах. – Кн. І. – К.: Перлина, 1994. – 288 с.
21. Слово о полку Ігоревім в українських художніх перекладах і переспівах (XIX-XX ст.) – К.: Вид-во АН УРСР, 1953. – 250 с.
22. Фліз де ля Д.П. Етнографічні описи селян Київської губернії. Альбому, т.1. – К.: Ін-т української археографії та джерелознавства імені М. Грушевського НАНУ, 1996. – 258 с.
23. Чорниський М. Українська фольклористика. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 448 с.
24. www.lytopis.org.

КУЛЬТУРА ДИТИНСТВА ТА ДИТЯЧИЙ ФОЛЬКЛОР: МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ КОЛИСАНКИ

Культуру дитинства розглядають в різних аспектах, оскільки значимість дитячих переживань для становлення особистості людини важко переоцінити. Істотне значення посідають у цьому плані етнічні та культурні аспекти, бо вони перетинаються із багатьма соціальними і психологічними чинниками та мають практичну цінність для багатьох наукових дисциплін [18; 19].

Які чинники визначають стан дітей і нормативні образи дитинства в історії культури? Як пов'язана періодизація життєвого шляху із системою етнічної міфопоетики? Чи було стародавнє виховання успішніше за сучасне або це тільки ностальгічна ретроспективна ілюзія? Чи є статеві відмінності в поведінці хлопчиків та дівчаток природженими або формуються під впливом відповідного виховання? Чи можна вважати материнську любов інстинктивною або вона з'являється тільки на певному етапі історичного розвитку і на якому саме? Чи справедливо, що сучасні батьки займаються вихованням дітей менше, ніж минулі покоління? Чи справді тілесні покарання несумісні з розвитком у дитини самостійності і відчуття власної гідності? Чи можна стверджувати, що дитячий фольклор є первинним засобом етнонаціонального кодування? І найголовніше – чи можна відповісти на усі ці питання у межах однієї наукової дисципліни? Здається, що ні. Але зрозуміло, що дитинство як частину соціального світу можна і необхідно досліджувати.

У другій половині ХХ століття дитинство поступово стає об'єктом вивчення комплексу гуманітарних і суспільних наук [1]. Ряд з них сформували свої наукові концепції дитинства, в інших подібні дослідження епізодичні. Але сьогодні ми з повним правом можемо констатувати, що інтерес наукових кіл до проблеми дитинства не випадковий, він обумовлений підвищенням уваги до дитинства й дітей у світовому співтоваристві [2; 3; 6; 11; 13; 16; 25]. З іншого боку, саме результати наукових проєктів дозволяють суспільству будувати свою стратегію підтримки й захисту дитинства. Для цього передусім слід усвідомити, які наукові дисципліни звертаються до світу дитинства і з якими предметно-об'єктними прагненнями. Незважаючи на те, що різні наукові дисципліни загальногуманітарного й соціального циклів по-різному визначають саме поняття «дитинство» й «діти», вони визнають, що дитинство є невід'ємною частиною способу життя й культури як усього людства, так і кожного народу нашої планети.

Так, сьогодні в суспільстві й науковій сфері існують кілька поглядів на можливості *соціології дитинства*. Соціологи вивчають дитинство на теоретичному і практичному (емпіричному) рівнях, причому тут існують дві полярні позиції: ряд учених має на думці, що можливе лише теоретичне осмислення цього соціального явища з використанням експертної (дорослої) думки, вони заперечують можливість проведення соціологічних опитувань дітей, обґрунтовуючи це тим, що дана вікова група не включається до соціальних відносин у суспільстві, не має чітко сформованої думки.

Прихильники цього погляду припускають, що достатньо здобувати інформацію про дітей від їхніх батьків і вихователів. Інша група дослідників вважає природним вияснювати думку дітей з усіх можливих питань, включаючи політику й економіку. «Як ти ставишся до Президента Юценка? Яка армія потрібна нашій країні? Чи має Україна вступити до НАТО» – звертаються вони вже до дитини-дошкільняти й чекають від неї істини, уважаючи, що вона глаголить саме вустами дітей. Тобто, і у першому, і у другому випадках культура дитинства виступає як об'єкт дослідження соціолога, у той час як дитячі відповіді є первинним матеріалом для виявлення предмету опитування (експерименту, спостереження) – механізмів соціалізації дітей [10].

В *юридичних науках* дитинство розуміється як період життя людини, що пов'язаний із набуттям більш повного обсягу дієздатності в перебігу досягнення певного віку: у праві є вікові пороги в шість, вісім, десять, чотирнадцять, шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять років - аж до досягнення повноліття (вікові параметри варіюються залежно від правових відношень, суб'єктом чи об'єктом яких виступають діти, а також від чинного законодавства певної держави). Як бачимо, правників цікавить не культура дитинства як самоцінність, а формальні ознаки взрослішання для визначення ступеня відповідальності дитини перед законом [5]. Так само *економіка* оперує поняттями «дитинство», «діти» лише у пристосуванні до ще недієздатної в економічному плані частини народонаселення. Сюди можна додати й *демографію*, для якої діти й підлітки - елемент народонаселення, що не бере участь у його відтворенні, а вікові рамки тут визначаються терміном закінчення передпубертатного періоду (0-17 років).

Науки медико-біологічного циклу (*педіатрія, дитяча психіатрія*) вивчають дитинство як період росту людини та визначають дітей як людські істоти, що не завершили свого фізичного розвитку й мають специфічні дитячі захворювання. Ці дисципліни використовують для періодизації дитинства об'єктивні біоморфологічні ознаки (наприклад, зміна молочних зубів, завершення полового дозрівання, формування кістяка тощо).

Педагогіка, найдавніша наука, що вивчає дитинство, розглядає його як освітнє й виховне «поле», а дітей, як правило, вважає об'єктами виховного впливу [4]. *Вікова психологія* досліджує закони онтогенезу, індивідуальний розвиток людини в певний віковий період - в дитинстві, яке характеризується серйозними змінами психічного, емоційного й почуттєвого життя *Філософські науки* також проявляють в останні десятиліття увагу до дитинства. При цьому погляд філософів концентрується на дитячій свідомості як особливого конструкту, що кардинально відрізняється від дорослого за способом існування, а також на дітях як носіях такої «якісно відмінної» свідомості, що виявляє себе у мові, мовленні і сенсоутворенні (структуруванні і конструюванні реальності) дітей, у процесах поступового витіснення дитячого способу структурування реальності, у особливостях протікання дитячих процесів залежно від змін вимог до дорослого члена соціуму.

Етнологія (етнографія) дитинства є міждисциплінарною галуззю знання на збігу етнографії, соціології, психології, мовознавства

фольклористики та педагогіки, яка займається порівняльним вивченням традиційних способів виховання дітей та взагалі світом дитинства в цілому [23; 24]. Засновниками етнографії дитинства вважаються Броніслав Маліновський, Франц Боас, їхні учениці Рут Бенедикт і Маргарет Мід, що займалися передусім етнографічними дослідженнями статусу дитини й особливостей її соціалізації (побудова типології культур з огляду наявності-відсутності конфліктів між поколіннями, вивчення процесів дорослішання, порівняльний аналіз пост-, ко- та префігуративних систем виховання [15]).

Історики літератури, мистецтвознавці, фольклористи не раз зверталися до теми дитинства у своїх спеціальних дослідницьких проектах, з метою надати якомога повніший аналіз образу дитинства в народному фольклорі, літературних джерелах і творах образотворчого мистецтва [3; 7; 12]. Важливе місце у таких дослідженнях посідає саме **дитячий фольклор**, що є одним з компонентів поняттєвого поля та складовою частиною предмету фольклористичної науки – і одночасно об'єктом інших наукових дисциплін гуманітарного та суспільствознавчого циклів, як продемонстровано вище. З огляду на спроби опису й пояснення творів дитячого фольклору (з боку їхньої генези, функцій, мотивів, динаміки та міграцій жанрів) фольклористика не обходить плідної концепції взаємодії наук, тим більше, що об'єкти дитячого фольклору не можуть бути описані якнайповніше без урахування таких сторін його зразків, як виконання, побутування, варіативність, прагматизм та акціональність тощо [17; 20]. Серед жанрів дитячого фольклору закономірним чином особливо вирізняють колискові пісні та забавлянки як вияви «дорослої творчості для дітей» [7; 8; 14; 18]. Так, наприклад, колискова пісня протиставлена іншим фольклорним жанровим утворенням за параметрами «обрядовість - позаобрядовість», «родинність - календарність», «родинність - громадськість», тобто є жанром позаобрядової родинної лірики. В межах самого жанрового угруповання позаобрядової родинної лірики колісанка протиставлена пісням про кохання та родинним пісням за ознакою «дорослий - дитячий» (тут слід зазначити, що параметр «дитячий» у пристосуванні до колісанки слід розуміти не як «створений дітьми», а як «використовуваний, виконуваний для дітей»).

Взагалі доля фольклористики - як інтелектуального проекту епохи романтизму - досить своєрідна. Зародившись за часів інтересу до національних старовин, давніх міфологій і народного духу, фольклористика кінця ХХ століття втратила не тільки мету і перспективу, але і «несподівано» з'ясувалося, що ніхто до ладу не знає, що таке фольклор, які його специфічні завдання і методи, до якого кола дисциплін фольклористику слід відносити і т.п. Колись наявне жорстке розмежування академічних дисциплін, що фактично підпорядкувало фольклористику літературознавству, не дозволяло їй змішуватися з етнографією і антропологією, до того ж, фольклористи займалися виключно селянською словесністю, причому тільки тими її формами, для яких передбачався уснопоетичний характер. У кінці ХХ століття виник новий тип фольклористики – фольклористика синтетична (або синкретична), великою мірою інтенційована роботами М.І.Толстого [22] та його однодумцями, яка передбачає використання для дослідження предмета

науки прийомів та методів інших суміжних дисциплін, але не як перетину наук, а як перерозподілу відношень між різними дослідницькими підходами, вибудованими у парадигму. З одного боку, дослідження життя та матеріальної сторони існування народів перетікає у вивчення духовної культури, закріпленої в слові, а з іншого – вивчення слів, імен, текстів народної культури закономірним чином стає дослідженням матеріального побуту носіїв цих імен (на чому наголошували представники школи «слів та речей» Г.Шухардт, Р.Мерінгер та М.Л.Вагнер ще наприкінці XIX століття [9]).

Слід зазначити, що радикальна експансія останніх років призвела до того, що фольклористика та літературознавство все частіше сприймаються як відбрунькований сегмент філософії, етнографії, антропології, соціології, використовує методи тих наук і, хочемо ми це визнати чи ні, перестає задовольняти власні потреби, перетворюючись на підсобний інструмент, що ілюструє за допомогою своїх матеріалів положення філософської або соціологічної думки. Не заперечуючи важливість і необхідність використання філософських та інших теорій і методів у фольклористиці, проте, хіба не час поклопотатися про власні специфічні методи?! Чи існують вони взагалі або фольклористика просто потребує їх запозичення з інших наукових дисциплін?

Тобто, сучасний стан фольклористики як дисципліни гуманітарної приводить до необхідності синтетичних досліджень для відтворення, опису та прогнозування істинної картини побутування творів усної народної творчості, а на базі цього – розкриття системи етнічного світогляду, етнічного менталітету, етнічної картини світу, так чи інакше віддзеркаленої у фольклорі.

Список використаних джерел:

1. Антонова Т.В. *Как помочь ребенку войти в современный мир.* – М., 1995. – 582 с. ;
2. Аркин Е. А. *Ребенок и его игрушка в условиях первобытной культуры.* – М., 1935. – 47 с.;
3. Виноградов Г.С. *Страна детей. Избранные труды по этнографии детства / Сост., подгот. текстов, библиография, комментарии А.Грунцовского, В.Головина, А.Некрыловой.* – СПб., 1999. – 550 с.;
4. Волков Г.Н. *Этнопедагогика: Учеб.* – М.: Академия, 1999. – 168с.;
5. *Декларация прав ребенка. Права ребенка: Основные международные документы.* – М., 1992.;
6. *Дитинство і народна культура Слобожанщини: Матеріали / Упорядн. В.М.Осадча.* – Х.: Регіон-Інформ, 2000. – 152 с.;
7. Довженко Г.В. *Український дитячий фольклор (Віршовані жанри).* – К.: Наукова думка, 1981. – 172 с. ;
8. Довженко Г.В., Луганська К.М. *Українські народні коліскові пісні та забавлянки // Дитячий фольклор: Коліскові пісні та забавлянки* – К.: Наукова думка, 1984. – С. 5 – 43.;
9. Звегинцев В.А. *Очерки по общему языкознанию.* – М.: Наука, 1962. – 376 с.;
10. Ильчиков М.З. *Социология воспитания.* – М., 1996. – 498 с.;
11. Кон И.С. *Этнография детства (проблема методологии) // СЭ.* - 1981. - №5. – С. 19 – 35.;
12. Лейтер С.М. *Русский детский фольклор и детская мифология.* – Петрозаводск, 2001. – 294 с.;
13. Малыгина А.А. *Мир детства у народов Сибири // Экология этнических культур Сибири накануне XXI века.* – СПб., 1995. – С. 198–221.;
14. Мельников М.Н. *Русский детский фольклор.* – М.: Просвещение, 1987.;
15. Мид М. *Культура и мир детства.* – М.: Наука, 1988. – 429 с.;
16. *Мир детства и традиционная культура / Сост. С.Г.Айвазян.* – М., 1995. – 192 с.;
17. Никитина С.Е. *О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурные концепты.* – М.: Наука, 1991. – С. 117–123.;
18. Осорина М.В. *Современный детский фольклор как предмет междисциплинарных исследований (К*

проблеме этнографии детства) // СЭ. – 1983. – № 3.; 19. Осорина М.В. Фольклор детский // Свод этнографических понятий и терминов. – Вып. 4: Народные знания. Фольклор. народное искусство. – М.: Наука, 1991. – С. 140-142.; 20. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. – 532 с.; 21. Сон – семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993). – М., 1994.; 22. Толстой Н.И. Избранные труды. – М.Индрик, 2003. – 630 с.; 23. Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Восточной и Юго-Восточной Азии. – М.: Наука, 1983. – 191 с.; 24. Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Передней и Южной Азии. – М.: Наука, 1983. – 191 с.; 25. Noll W. Economics of Music Patronage Among Polish and Ukrainian Peasants to 1939 // Ethnomusicology. – №35/3. - 1991. – P. 76 – 99.

Віталій Мацько, д.філол.н., доц.

ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РОДИННО-ОБРЯДОВОГО ЖАНРУ: ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПОДОЛЯН

Анотація

В означеній статті автор вперше науково висвітлює розвиток весільної пісні конкретної місцевості (на прикладі села Шрубків Летичівського району Хмельницької області). Закцентовано увагу на діалектизмах, мовно-виражальних засобах народнопісенних творів даного регіону України.

Без народних звичаїв і традицій годі говорити про повноцінне функціонування національної культури. Кілька років тому на запрошення директора школи, який віддавав дочку заміж, прибув на весілля. Родинне свято проходило в ресторані одного з райцентрів Хмельниччини. Грала музика, господарі частували гостей, але не було єдиного – не було весільної пісні. І мені здалося, що я перебуваю не на українському весіллі, а ніби на молодіжній дискотеці. Хоча не всюди таке ставлення до весільної обрядовості. Не секрет, що сьогодні народне весілля зазнало великих змін. Сюжет обмежився трьома актами – сватання, весілля і понеділкова перезва. Старі обряди майже зникли. Деякі весільні пісні забулися. Причиною цього є не лише низький рівень розуміння духовно-морального, естетичного потенціалу родинних звичаїв і традицій, а й необізнаність батьків з останніми. А якщо не знають батьки весільних пісень, то й не знають діти, онуки. Не перейняли вони «естафету» від своїх предків. А спитати нікого. Не дивно, чому під час лекцій з українознавства, фольклору курсанти обласного інституту післядипломної педагогічної освіти просять розповісти їм про родинно-побутову обрядовість і надрукувати методичний посібник з усної народної творчості рідного краю.

Про особливості весілля на Поділлі (найпаче мого рідного села Шрубків Летичівського району) розповідав Лідії Францівні Дунаєвській ранньої весни 1998 року, за два місяці до захисту кандидатської дисертації. Лідія Францівна тоді була вченим секретарем спеціалізованої вченої ради. У справах найчастіше звертався до неї, бо вона безвідмовно підказувала, радила, повчала. Ми поволі крокували довгим університетським коридором. Зайшла мова про подільський фольклор. На її прохання стиха наспівав кілька пісень. Вона зупинилася. Сказала, що також родом з Поділля, з Вінниччини, але

таких текстів не чула. Порадила написати статтю до фахового журналу. Оскільки розмова відбулася мимохідь, я не надав словам особливого значення, але мрію написати статтю виношував.

І ще одну далеку подію пригадую. Восени 1973 року в село приїхав із Москви російський фольклорист Олександр Лисунов. Зупинився в нашій оселі. Мама, Мацько Марія Аристархівна (1913 – 1996), наспівала під магнітофонний запис низку пісень. Наступного дня дослідник поїхав до Хмельницького. На цьому, очевидно, все й закінчилося. Бо мамині записи так і ніде не були надруковані. Отже, мета нашої статті полягає в тому, щоб донести окрушини-крихти пам'яті родинно-обрядової пісні до сучасника, відтак охарактеризувати художні, мовно-виражальні засоби весільних творів, що їх плевав народ віками. Адже особливості місцевого населення в різних сферах життєдіяльності впливали на характер змін давнього обрядового пласту, пристосування обряду і пісень до потреб сьогодення. Це закономірно викликало і появу деяких вкраплень-новотворів, і фольклорні риси віддалених епох, і місцевого соціуму, й родинної традиції. В пісенному ампірі (народнопоетичному звеличенні) відтворена діалектна конкретика.

Ми не є «піонерами» в дослідженні родинно-обрядового жанру. Вперше опис українського весілля разом із піснями опублікував Л.Голембійовський (1830). Були й записи, публікації матеріалів українського весілля: «Опис весільних українських простонародних обрядів...» Г.Калиновського (1777), видання А.Метлинського (1854), П.Чубинського (1877), Я.Головацького (1878). Так, П.Чубинський у четвертому томі своїх «Праць» («Обряди: родини, хрестини, весілля, похорон») оприявнив майже дві тисячі весільних пісень. Чимало «окрушин» народної поезії зібрано Б.Грінченком, І.Франком, В.Гнатюком, Д.Яворницьким, М.Лисенком, К.Квіткою та ін. У 20-х роках минулого століття Г.Танцюра на Поділлі записав 800 весільних пісень. А 1970 року видавництво «Наукова думка» благословило у світ описи весільних обрядів із багатьох регіонів України: Весілля: У двох книгах / Упоряд.: М.Шубравська, О.Правдюк. Про весільну народнопісенну творчість писали дослідники С.Козяр [5], Лановик Зоряна і Лановик Мар'яна,[6] А.Пономарьов [7], О.Правдюк [8], Г.Сухобрус [9], П.Чубинський [10] та ін. Однак в означеній літературі не натрапляли на наведені нижче зразки весільних пісень. В цьому і полягає новизна дослідження. Торкаючись проблеми, М.Шубравська зауважує: «Живучість весільних пісень зрозуміла: вони пов'язані з яскравою і найвідповідальнішою в особистому житті людини подією – одруженням, а значить, і весіллям, яке у всіх народів асоціюється з радістю, веселощами» [1, 7]. Отже, на різних етапах весільного обряду, в різних регіонах (у нас кажуть, як сторона – так новина) існує різновекторне обрядове навантаження. Усна поетична творчість передовсім пов'язана з конкретними етапами обряду (коровай, гільце, розплітання коси під вінець, покривання молодії хусткою, гостини родичів молодії у нареченого). В уснопоетичному мовленні яскраво відображено як матріархальні й патріархальні елементи, так і дохристиянські вірування українського народу.

На мій малій батьківщині у четвер випікають калачі, з якими молода їде на дальні села просити родичів. У п'ятницю випікають коровай. Коровайниці

мусять бути в першому шлюбі. Їх перев'язували хустками, приспівуючи: «Галюніна мати сусідів обходить, Їх щиросердно просить: Ой сусідоньки мої, Приходьте до мене, До моєї хати, До мого дитяти, Прошу помагати Коровою бгати». Коли випікається коровай, молодиці співають: «Наша піч регоче, Коровою хоче. А лавки стрибають, короваю дожидають». Недільна пісня: «Дрібна капуста, дрібна, Сікла Галюня-дівка, Сікла-шаткувала, Бо гостей сподівала». «Покропи нас, мати, Свяченою водицею, Свяченою водицею, Ярою пшеницею». В усній народній творчості зчаста виокремлюється метафора, полісемія поетичної мови. Йдеться, отже, про семантику інтерпретації тексту, мистецтво слова, здатного відбруньковувати у пам'яті реципієнта, слухача додаткові смислові відтінки. Метафора подібно до епітета, а також порівняння, конкретизує наше уявлення про предмет, залучений із реальної дійсності в художній (фольклорний) текст, вказує на його ознаку не в прямому смислі, прямо, безпосередньо, не називаючи її, а шляхом заміни словом, що містить у собі дану ознаку. Тому метафору називають прихованим, скороченим (згорнутим) порівнянням, у якому ознака наче й не виокремлюється, але за нею відбувається зіставлення двох предметів (comparaison – фр. порівняння).

В уяві постає цілісний вираз із метафоричним/неметафоричним предикатом, і цю уяву можна розкрити за поступально-динамічною схемою, де: 1) «піч регоче» – метафора (переносне значення дії);

2) хлопець регоче – неметафора (пряме значення дії);

3) «лавки стрибають» – метафора (переносне значення дії);

4) діти стрибають – неметафора (пряме значення дії).

Образне розгортання, що відбувається навколо стрижневого іменникового слова, утворює своєрідну парадигму динамічних ознак. Ці ознаки спонукають до внутрішньооцінних, психологізаційних моментів пізнання фрагменту художньої реальності, колізійності навколишнього світу. З мистецтвом мови О.Потебня пов'язував фольклорні твори. Він говорив: «Мова не тільки матеріал поезії, як мармур – скульптури, але сама поезія...» [2, 157].

Посилюють експресивність пісні, вплив на слухача, збагачують поетичний художній світ звукові засоби організації мови. В народнопоетичному тексті впадає у вічі уникнення немилословних, незручних для вимови збігу голосних і приголосних звуків. І водночас повторення окремих звуків, слів у певному контексті надає творові індивідуального звучання, більшої виразності. Зразок із суботньої пісні: «Як вже вечір вечоріє, Череди йде, Як вже наша Галюня Із села йде, Ясно світить, зіроньки, зіроньки, Сусідоньки-голубоньки, зййдіться до купоньки». Пестливе значення слова досягається суфіксальним утворенням –оньк. Разом з тим переконуємося, що, використовуючи природні особливості голосу, тембру, весільні виконавці вміло вкраплюють у наспіви глибинну чуттєвість з відтінком зворушливого ліризму. А сприяють цьому не лише повтори, а й слова здрібніло-пестливого значення.

Тавтологічне нагромадження слів та словосполучень сприяє кращому запам'ятовуванню віршованого тексту, а отже, передачі його з уст в уста (поширенню), створює пластичність, мелодійність, гармонійність, що, у

підсумку, виливається в естетичний потенціал, несе естетичну насолоду, додає відповідного настрою тим, хто бере участь у весільному дійстві: *«Нащо було та й женитися, Нащо було веселитися, Нащо було жінку брати, Як не вмієш цілуватись»*. Із понеділкової пісні: *«Тут наше пір'я впало, Тут наше військо стало, Тут нашим коням паша, Бо тут живе невісточка наша»*. Ритмічність в останньому тексті досягається завдяки прислівниковому та займенниковому повторам, а також алітерації – повтору приголосного «ш». Словосполучення «військо стало», «коням паша» вказує на історичні виміри, історичну долю нашого народу, навіюють асоціативні вкраплення часопростору своєрідні позатекстові сполучники «колись» і «тепер».

У родинно-обрядовому жанрі (весільні пісні), мові простежується асонанс – повторення голосних звуків, що надає творові милозвучності, музичності, певної просторовості. Складається відчуття подібності до якоїсь дії. Наприклад, повторення голосної о в текстах пісень викликає уявлення знову ж таки просторовості: *«Дай, мати, до коси масла, Бо я тобі корівоньку пасла, Гонила на росу, Дай масла на косу»*; *«Пропила мати дочку (2 р.) На солодкім медочку. Добре було медок пити (2 р.), Як було ким робити. Брат косу розчісує (2 р.), Під вельон причісує»*. Ілюструючи останній текст, переконуємося, що в пісні вжито голосну о 12 разів. У понеділок молодиці співають: *«Де наша весільная мати, Обіцяла по три чарки дати. А третьою з каліною – За доброю дитиною»*; *«Сваха свасі рада, Зійшлися на пораду. Одна одну обцілюють – Гостинцями обдаровують»*. Голосна у (йотована ю) вказує на наближення простору: *«Рубай, батьку, ліску, Веземо невістку, А до хати – скриню, А в хату – господиню»*. Голосна а, навпаки, створює враження віддаленого звучання: *«Просимо вас, та не гайте час, Зараненька виряджайте нас. Тепер нічка та й темненькая, доріженька та й далекая...Боїмося, щоб не зблудити, Щоб Галюні не загубити»*. Водночас голосна а вказує на просторову вчистість. З недільної пісні: *«Наш Іванко, як май-малювання, Треба йому пошанування, Треба його шанувати, До боку хустку дати»*. *«Наша Галя, як май-малювання, Треба її пошанування, Треба її шанувати, За хустку викуп дати»*. *«Їжте, бояри, капусту. В нас капуста зародила, В нас Галюня не лінива, Раненько вставала, Капусту поливала»*.

У текстах весільних пісень спостерігається вживання голосної літери і, що надає пісні особливої дзвінкості: *«Світи, зірко, з неба, Бо нам цього треба, Бо завтра неділя – Просимо на весілля»*, *«Бігла-бігла на весілля, Зашпорталась та й присіла. Бігме, доню, де музики – Візьми в руки черевики»*. Отже, на думку О.Потебні, в уснопоетичному мовленні слово може модифікуватися, змінюватись і починає нове життя. Бо «думка у слові перестає бути власністю мовця і отримує можливість жити самостійно від свого творця» [2, 128-129]. Справді, ми не знаємо імені автора будь-якої весільної пісні. Автор колективний, збірний – народ. Творці фізично відійшли у потойбічний простір, а пісня залишилася навки, як духовно-естетичний потенціал нації.

На відміну від асонансу, у весільній пісні зрідка прочитуємо алітерацію, тобто повторення приголосних звуків. Залежно від звучання кожного приголосного складається враження ніжності почуттів, веселощів, лагідності. Із суботньої пісні: *«Ой, хмелю, хмелю високий, На тобі листок широкий,*

Листок широкий, Дрібне насіння – Просимо на весілля»; «Ой сосно, сосно, Де ж ти росла, Що лугами-берегами припливла, В Іванка на столі розцвіла». Дослідниками доведено, що невід'ємною частиною будь-якої народної пісні є вигук. У весільних піснях вони несуть особливе навантаження: в них звучить захоплення, радість, сум, туга, біль. Найбільш вживаним, наприклад, є вигук «Ой», який надає творові експресії. Наприклад: «Ой піду я по затіночку, Нащіпаю я барвіночку», «Ой що то за село, що в ньому весело, Кругом нього зеленесенько, В середині веселесенько». Із суботньої пісні: «Ой, хмелю, хмелю високий, На тобі листок широкий, Листок широкий, Дрібне насіння – Просимо на весілля». Недільна пісня: «Ой йшла Галюня До вінця, Сіяла розсаду З рукавця. Рости, розсадо, Качанням, Бо йде Галюня до вінчання»; «Ой казали-говорили, що наш зять багач, Ой казали-говорили має гроші міх, А він кинув штири гроші, як на сміх», «Ой край, дружбонько, коровай, Мені шишечку подавай, Я у батенька не ледаща, Моя шишечка найкраща». Понеділкові пісні (перезва): «Ой казали нам гуляти до середи, А від середи – до суботи. Час тобі, родинонько, до роботи»; «Ой на дворі плюта, А нам добре тут, Як будете так приймати, То ми будем ночувати». У деяких подільських селах замість вигуку «ой», вживають сполучник «як» («як казали нам гуляти», «як на дворі плюта»), у такому разі відчувається емоційне пом'якшення сприйняття народної пісні.

Цікавим, як бачимо, є той факт, що вигук має переважно стаке місце - вживається на початку куплета. Однак він може вживатися й посередині пісні: «Ми вже гильце довиваємо, Горілочку допиваємо. Ой, Галюню-серце, Дай горілки з перцем, Хоч з перцем, не з перцем – Аби з добрим серцем». З-поміж синтаксичних особливостей весільних пісень існує чимала кількість звертань як до істот, так і неістот: «Ой край, дружбонько», «Сусідоньки-голубоньки», «Йди, невістко, назбирай трісок». А ось «Світи, зірко, з неба», «Ой хмелю, хмелю високий», «Ой, сосно, сосно» – ознака звертання до персоніфікованого неживого предмета. Слушною є думка Світлани Єрмоленко про те, що «фіксуючи певний момент творчості, використовувана мова репрезентує засоби вербалізації образного осмислення певної ідеї»[3, 5]. У текстах весільних пісень центральної частини Поділля відбилися обрядові традиції молодих. Пісні сповнені цікавим мовленнєвим колоритом, особливостями краси діалекту означеного регіону. На Летичівщині співають і досі: «Де той дядько Йосип, Що *горівку* носить, Сюди-туди повертається – *Горівочки* напивається»; «Йди, невістко, назбирай трісок (2 р.), Тріскотала-тріскотала, Пішла сама назбирала. Йди, невістко, назбирай моркви (2 р.), *Моркотала*-моркотала, Пішла сама назбирала», «Наша Галя, як *май-малювання*». Останнє словосполучення не лише вказує на місцевий колорит, а й збуджує в уяві естетичну насолоду, відтак молода (молодий) порівнюється з весняним місяцем. У травні все квітне, а отже молода людина, як квіточка, уподібнюється до свіжості, духмяності означеного календарного місяця. За визначенням Нонни Шляхової, з погляду психології творчості «мовно-естетичний знак, а в нашому випадку, формотворча основа народнопісенного обшину є своєрідним продовженням роботи духу, для якого мова прокладає шлях» [4, 421].

Певна річ, в одній статті неможливо глибоко розглянути різновекторний естетичний потенціал, мовно-стилістичні особливості весільних пісень Поділля. Одначе з огляду на заявлену проблему, наведені зразки фольклорних текстів, можна зробити певні висновки. Подоляни, творячи та виконуючи весільні пісні, зазвичай, вживали просторічну лексику, діалектизми, що оприявлено в ефективних засобах яскравого зображення, реального змалювання довкілля, побуту, характеру місцевого населення. Через проєкцію мовного колориту наближаємося до чіткої індивідуалізації творів. Природне наповнення текстів відповідними діалектизмами передає щиру локальну мовленнєву культуру подолян, які віками живуть в гармонії з природою. У підсумку зазначимо, що подільський діалект багатий на мовні джерела («А він кинув *штири* гроші, як на сміх», «Пила-пила, випивала, В *бараболі* ночувала»; «А я вчора пила і ще *ниньки* пила», «Перепиваю золоту *рашку*, Щоб до року мали хлопця-Яшку»).

Весільні пісні – це невід’ємна частина нашої національної культури. Вони синтезують у собі багатовіковий досвід українців; у текстах репрезентовано відгомін прадавніх вірувань, міфологічну образність, сонячність, тихий смуток за дівочтвом (парубоцтвом) чи за родиною, прочитуються світоглядні нашарування різних епох. Весільні пісні мають виховний заряд, бо закликають любити рід, свою малу батьківщину, шанувати і не цуратися батьків, плекати довкілля, чесно працювати. У весільних піснях оприявлено високі морально-етичні й естетичні ідеали українського народу. Весільні пісні – наш оберіг. Вони справді оберігають українців від асиміляції, не дають загубитися в надрах інших етносів.

Список використаних джерел:

1).Весільні пісні / Упоряд., авт. вст. ст. та приміт. М. М. Шубравська; Відп. ред. І. П. Березовський. – К.: Дніпро, 1988. – 476 с.; 2). Потебня А. А. Мысль и язык. Собрание трудов. - М.: Лабиринт, 1999. - 300 с.; 3). Ермоленко С.Я. Мовноестетичні знаки культури в історії літературної мови // Мовознавство. – №4-5. – 2007. – С.3-12.; 4). Шляхова Н.М. «Спроба виразити невиразальне» (Потебнянська теорія автора).// Вісник Харківського університету. Серія : Філологія. – Х., 2000. – №421. – С.421; 5). Козяр С.В. Весільні пісні Поділля: функціонування, поетика, символіка // Режим доступу : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=220&start=6; 6) Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість : Підручник. / Лановик М.Б., Лановик З.Б. – К. : Знання-Прес, 2006, 591 с.; 7). Пономарьов А.П. Сімейні звичаї та обряди //Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник. – К., 1993. – С. 170-182; 8) Правдюк О.А. Народне весілля на Україні //Весілля: У 2-х книгах. – Кн. 1 /Упоряд. текстів, прим. М.М.Шубравської. Нотний матеріал упоряд. О.А.Правдюк. – К., 1970. – С. 9-60; 9) Сухобрус Г.С. Весільна обрядова поезія //Українська народна поетична творчість. – Т. 1. – К., 1958. – С. 273 – 301; 10) Чубинський П.П. Мудрість віків: (Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського) : У 2 кн. / Чубинський П.П. – К. : Мистецтво, 1995. – Кн.2. – 224 с.

Олеся Наумовська, к.філол.н., доц.,

Наталія Наумовська, студентка

ЯПОНСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКІ ЧАРІВНІ КАЗКИ: ОБРАЗНА ПАРАДИГМА У КОМПАРАТИВНОМУ АСПЕКТІ

Анотація

Статтю присвячено розглядові японської казки та зіставленню її з українською задля означення національних рис та їх типологізації з погляду мотивно-образної парадигми, етнічної картини світу у текстовому казковому просторі та специфіки жанрових структур загалом.

Summary

The article deals with the Japanese fairy tale and comparing it with the Ukrainian national tale's epos for the definition and typology them in terms of motive-shaped paradigm, the ethnic picture of the world in text fantastic space and genre specific structures in general.

З огляду на те, що останнім часом у всьому світі величезне значення приділяється питанням міжкультурної комунікації, зростає необхідність у піднесенні значення загальнолюдських ідеалів на основі глибокого аналізу й синтезу національно-культурних надбань.

Як писала Л.Дунаєвська, «народна творчість /.../ – могутнє духовне древо. Бурштиновими краплями проступає на ньому чарівна живиця поезії, фантастичних мрій наших предтеч, збережена у прекрасних казках. Із золотої криниці рідних казок ми черпаємо скарби народної мудрості, благородства» [4; С. 14]. Тож за об'єкт дослідження обрано тексти японських та українських казок – творів, які, за висловом В.Гнатюка, «можна порівняти з перлами, що були нанизані на нитку, а хтось розірвав її і порозсипував перли. Позбирані разом вони творять дорогоцінний нашійник, якому ніхто не годен надивуватися» [3; С. 205-206].

Народна епічна творчість населення «країни Сходу Сонця» ще не перебувала у полі зору вітчизняних фольклористів, тож наша розвідка не претендує на вичерпність, оскільки є ще лише першим кроком до вивчення японської народної казки, з'ясування міжетнічних універсалій та самотутніх особливостей казкового репертуару японців, а відтак – осмислення етнічних онтологічних особливостей фольклорних традицій японців і українців, адже дослідження фольклорного багатства кожного народу дає ключ до розуміння його ментальності, своєрідності національного характеру.

В основі фантастики казки як одного із найархаїчніших фольклорних жанрів, на переконання переважної більшості дослідників народної прози (О. Афанасьєва, О. Веселовського, Р. Волкова, Я. і В. Грімів, М. Грушевського, В. Давидюка, Л. Дунаєвської, М. Костомарова, Є. Мелетинського, О. Потебні, І. Франка, Дж. Фрезера та ін.), лежить первісне міфологічне мислення.

З огляду на це, еккурс у японську міфологію сприяє дешифруванню міфологічних витоків творення образів добротворців, знедолених та злотворців (за класифікацією Л. Дунаєвської) [5; С. 119].

Аналізований фольклорний матеріал панорамно віддзеркалює міфологію японців як своєрідну контамінацію елементів синтоїзму, буддизму та даосизму, а також демонструє нашарування міфологічних концептів, засвоєних у результаті міжетнічних культурних контактів.

Зокрема, в межах казкових наративів фігурують як численні дракони, чудовиська, змії, відьми, так і різні святі – Дзідзо (божество, яке охороняє дітей і подорожніх), Юкі-Онна (персонаж японської міфології, уособлення зими і смерті) та ін.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що усі три категорії образної системи за класифікацією Л. Дунаєвської притаманні і українським, і японським казкам. Щоправда, різною мірою, беручи до уваги той факт, що в українських казках образи злотворців становлять найменшу категорію за численністю (порівняно з образами добротворців і знедолених), а в японських – навпаки, досить численну, природа яких переважно міфологічно закорінена.

Відповідно образи злотворців в українському репертуарі репрезентовані більш-менш обмеженим колом образів: змій, Ох, Гайгай, чорт, мачуха тощо.

Л. Дунаєвська центральним образом персонажів-злотворців вважає світовий образ змія, пов'язуючи мотив змієборства з мотивом пожирання, відображеного у первісному обряді ініціації. Конфлікт героя із типом змія-ворожого тестя, спокусника, притаманний сюжетам про здобування нареченої, також є своєрідним виявом змієборства. Досліджуючи образ змія, вітчизняна казкознавець, наголошуючи на його антропоморфності, полемізує з російським дослідником В. Проппом, який стверджував, що змій – істота завжди багатоголова і ніколи не використовує зброї, не допомагає собі лапами чи зубами: «В українських народних казках змій часто змальовується в умовах селянського побуту й дії його уподібнюються діям звичайного селянина. Нерідко йому притаманні людські риси» [5; С. 148]. Зокрема, в українських чарівних казках «Про богатиря Буха Копитовича», «Чабанець», «Кирило Кожум'яка» та ін. змій б'є героя шаблею, залізним чи стальним мечем, хапає його зубами тощо. Окрім того, в українському казковому матеріалі змій має ознаки «лицарського середньовіччя»: він залишає за героєм право розпочати бій, пропонує йому перший удар і перепочинок. Переважно змій діє на «своїй» території – між світом живих і світом мертвих. Національна специфіка образу змія полягає також у його контамінації з образом чорта, який, з одного боку, підтверджує мотиви потойбіччя, трансформовані національною свідомістю, а з іншого, на відміну від образів демонології, не містить духу злоби, а певним чином схожий на людину. Адже, наприклад, залізноноса баба (втілення чорта) із однойменної казки відрізняється від звичайної людини лише однією рисою – наявністю залізного носа, а за функціями своїми є наближеною до образу мачухи, який в українських казках є ідейно близьким до образу змія.

Тексти, які містять мотиви змієборства, здебільшого належать до групи героїчних чарівних казок і в українців, і у японців. Японський казковий епос, використаний для аналізу, продемонстрував, що, на відміну від українських казкових злотворців, японські переважно не антропоморфні – мають по кілька пар очей, які світяться страшними вогнями, з рота чудовиськ виривається полум'я, мають страшні пазури й літають у повітрі. Інколи опис їхньої зовнішності становить поєднання елементів тіла різних тварин: «Це був страшний дракон. На зміїній шиї крутилась величезна кінська голова с бичачими вухами. Черево й спину дракона вкривала синя луска» [2; С. 14]; «Висунув чоловік голову, дивиться – веселяться, ставши в коло, чудовиська оні, сині й червоні, з бичачими рогами і без них» («Як чоловік позбувся бородавки») [1]. Вони діють у всіх «трьох світах» вертикального світоподілу,

хоча живуть переважно у печерах, у прірвах. А також мають здатність перетворення й часто намагаються перебороти героя, вдаючись до хитрощів. Наприклад, у казці «Кендзо-переможець» страшний синій дракон перетворюється на красуню, заманює героя до печери й під час сну останнього приковує там цілою до стіни [2; С. 3-19].

Можна стверджувати, що чудовиськам-злотворцям японських казок також частково притаманні «лицарські» риси: вони, хоч і не очікують від героя рішення «битися чи миритися» й не пропонують перепочинку, проте надають йому можливість відмовитись від свого наміру (вбити дракона) і таким чином врятувати власне життя: «Погодись повернутись додому, і я не трону тебе! – прохрипів дракон. – Якщо не погодишся, я заморю тебе голодом» [2; С. 14]; «Погодись повернутись додому, і ми /демони – *Н.Наумовська*/ дамо тобі стільки золота, скільки ти зможеш донести» [2; С. 14].; «Цей камінь тримається на ста мотузках. Щосекунди я перерізатиму по одній мотузці. Якщо через сто секунд ти не визнаєш себе переможеним, камінь розтрощить тобі голову!» [2; С. 15].

Змії в українських чарівних казках здебільшого викрадають дівчат чи вимагають віддати їх їм у жертву. Що ж до японських, то тут чудовиська переважно виступають як гірські чи водяні духи, охоронці скарбів, як у цитованій вище казці «Кендзо-переможець», де дракон охороняє людські блага (мудрість, здоров'я, чесно нажите багатство, хоробрість, знання і веселощі), сховані у скрині на верхівці Золотої гори [2; С. 6].

Змієборці в казках народів світу переважно мають чудесне народження, прикладом чого є і українські казкові герої (Котигорошко, Сученко, Богодавець та ін.). Таким чудесно народженим є і Момотаро із японської однойменної казки: «...тільки намірилася розрізати /бабуся персик – *Н.Наумовська*/, як він сам собою трісь! – і розпався на дві половинки, а з нього голосно плачучи вийшов хлопчина» [9; С. 30]. Зооморфних чарівних помічників, які приходять на поміч герояві у боротьбі з анциболотами, у цьому випадку троє: собака, мавпа і фазан. Ми схильні вбачати у цих образах представників всіх трьох світів, як і в українських варіантах (за Л.Дунаєвською), – верхнього (мавпа), нижнього (собака) і земного (фазан – птах, що не літає), – адже сам чудесно народжений Момотаро не є цілком земною істотою на противагу сирітці із циклу «жіночих» казок (термін О.Веселовського). Принагідно зауважимо, що собаку ми розглядаємо як представника «нижнього світу», у зв'язку з тим, що цей персонаж, доволі популярний у японському фольклорі, часто виступає у вигляді «перевертня» – танукі, що, власне кажучи, означає «снотовидний собака», але за давньою традицією перекладається на європейські мови як борсук [6; С. 101]. Загалом же, чарівні помічники у японських казках завжди зооморфні: танукі, лисиця, черепаха, мавпа, риба (в'юн) тощо. Антропоморфні ж, на кшталт українських Вернигори, Крутивуса, Ломикаменя та ін., не властиві японським чарівним казкам.

Функціонально близькими до образу змія є антропоморфні образи відьми та мачухи. Відьма у японських казках подібна до слов'янської Баби Яги: живе в хатині на узліссі, варить зілля, їсть людей тощо. В українських казках

питомою рисою Баби Яги, яка засвідчує часткову приналежність її до потойбіччя, є костяна нога. Такою ознакою хтонічності японської відьми, на нашу думку, є чорні зуби: «На порозі з'явилася бабуса з дбайливо заплетеним волоссям і пофарбованими начорно зубами»; «Підійшов до дверей сусідньої кімнати, дивиться – над вогнищем у казані кипить вода, а поряд відьма гострить сікача. Її сиві коси розпатлались, а з рота, розтягнутого по самісінькі вуха, раз по раз витикався червоний язик» («Три амулети») [1].

І.Сікорська, порівнюючи образ мачухи в українських і німецьких «жіночих» казках, стверджує, що виконання складних завдань, які мачуха ставить перед сиріткою, неминуче повинно привести до загибелі героя, або вона й сама намагається звести героїню зі світу, як це в архаїчніших казках робить людодід, велетень, злий дух. Перехід від людодіда – злого духа – відьми до мачухи означає «олюднення» демонічного персонажу казки, що призводить до заміни злого духа, людодіда, людиною чужого племені – національним ворогом, а в казці – жінкою із чужого племені, мачухою [8; С. 9]. Екскурс у міфологію дає можливість зрозуміти міфологічні мотиви творення образу мачухи. Мачуха – жінка, взята з іншого племені. В уявленні первісної людини представники чужого племені були ворогами, людодідами. В деяких примітивних культурах слова «людина з іншого племені» та «людодід» – синоніми. Згодом образ людодіда – велетня-злого духа трансформується у відьму, а ще пізніше у мачуху. Внаслідок «олюднення» демонологічного персонажу відбувається трансформація міфу.

Образ мачухи ввібрав у себе типові риси образів злотворців. Найчастіше мачуха намагається знищити героя обманом, за допомогою чарів, що робить її подібною з образом відьми.

Базуючись на зіставленні варіантів японської казкової прози з українською, доходимо висновку, що колізія мачухи-пасербиці по-різному представлена у японських і українських казках. На наш погляд, і в українських, і в японських варіантах мотиви ворожнечі мачухи і пасербиці мають соціальну природу, на противагу західноєвропейським відповідникам, зокрема, німецьким («Білосніжка»), в яких природа конфлікту – міфологічна.

Остаточний перехід від патріархального роду до малої сім'ї породжує колізію «мачуха-пасербиця». Порушення ендогамії, наслідком чого є послаблення родового захисту сироти, художньо втілюється і на рівні архітектоніки казкового сюжету: розвиток конфлікту між мачухою і пасербицею відбувається через кумуляцію складних завдань, які ставляться знедоленій (сирітці). Функції мачухи, водночас, мають дуальний характер: з одного боку, вона хоче звести зі світу героя-знедолену, а з іншого – це призводить до реалізації її потенційних можливостей.

Пасербиця в аналізованих варіантах казок – добра, працьовита, слухняна, терпляча, шляхетна. Переважна більшість казкових сюжетів обох народів містить у своїй структурі мотив «мачуха випробовує пасербицю» (змушує її тяжко працювати: кужелю прясти, відділити зерно від круп, вимести сажу, обробити рисове поле тощо). На допомогу пасербиці приходять чарівні сили.

У японській народній казці «Дівчинка, в'юн і мавпочка» [2; С. 30-36] мачуха переслідує пасербицю через заздрощі красі дівчини та її доброму серцю. Образ мачухи у казці наділений якостями відьми, ворожки. Вона намагається погубити дівчину різними способами: морить її голодом; відсилає до далекого озера за лісом, на дні якого живе лютий річковий дракон; дає їй отруйні коржики – нігіримесі. На допомогу сироті приходять зооморфні (тотемні) помічники, яких у казці двоє – в'юн та мавпочка, на відміну від українських варіантів, де помічників завжди троє і вони, за спостереженнями професора Л.Дунаєвської, майже завжди належать до всіх трьох світів вертикального світоподілу. В образах чарівних помічників японської казки «Дівчинка, в'юн і мавпочка» ми схильні також вбачати рефлексії уявлень про вертикальний трикатегорійний світоподіл: в'юн уособлює нижній, хтонічний світ, мавпочка ж – верхній. Ймовірно, середній репрезентований образом самої сирітки – істоти земної. В українських відповідниках мачуха переслідує і хоче звести зі світу дівчину не безпосередньо, а за допомогою відьми. У японських варіантах основними фігурантами є мачуха та пасербиця, і конфлікт будується переважно навколо них, в українських казках зазвичай колізія ґрунтується на протиставленні дідової дочки та бабиної, хоча функція мачухи як злотворця є аналогічною. Винагородою пройденої ініціації дівчині в японських варіантах завжди є гроші, а не щасливе заміжжя, як у європейських казках.

Інваріантним сюжетом про ідеалізовану дідову дочку і негативну бабину є японська казка «Мавпи і божество Дзідзо» [1], аломотивом якої є протиставлення добрій дівчині Окію поганої Оден, яка є не бабиною дочкою, а сусідською. До слова, у японських казках саме сусід часто виступає у ролі злотворця, що ми пояснюємо об'єктивними економічними обставинами: дороговизною землі і, відповідно, чварами за межі земельного наділу.

Загалом же, проведений аналіз дозволяє нам висловити припущення про глибшу міфологічну закоріненість казок японців і давнішої традиції українських, оскільки, на нашу думку, українська казка, пройшовши цей етап, еволюціонувала, набувши виразнішого соціального звучання.

Японська казкова традиція багата на мотиви-універсалиї, властиві світовому казковому епосові. Це і казка про хлопчика-мізинчика – Іссумбосі («Іссумбосі, або Хлопчик-Мізинчик») [1]; і про Журавку із однойменної казки [9; С. 24-26], яка є майже цілковитим відповідником української «Кривенької качечки»; і про прихід звірів один до одного на гостину («Як лисиця дружила з видрою») [1]. Аломотивом мотивфемі ловлі хвостом в ополонці риби у цій казці є те, що саме лисиця ловить рибу у замерзлій річці за порадою видри.

І український, і японський казкові масиви містять інформацію етнографічного, звичаєво-правового характеру – ті певні буттєві рефлексії, які доносять інформацію про минувшину, від чого казковий текст випромінює національний колорит. Як національний утвір маркують твір також топоніми (не властиві казковому ресурсу українців), які ми спостерігаємо в японській казці («Пригода на мосту Купуймісо», «Як жаби подорожували», «Брехун з брехунів» та ін.)

Поліфункціональність фольклорного матеріалу робить його придатним для дослідження етнічних, соціальних, інтегративних процесів та їх трансформацій.

Список використаних джерел:

[1] <http://www.kumovya.net>; [2] Віяло молодості. Японські народні казки. – Хабарівськ: Хабарівське книжкове видавництво. – 1987. – 61 с.; [3] Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наук. думка, 1966. – 247 с.; [4] Дунаєвська Л.Ф. Золота криниця // Семиліточка. – К.: Веселка, 1990. – 320 с.; [5] Дунаєвська Л.Ф. Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій. – 2-е вид., стереотип. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 304 с.; [6] Муравйова Т.В., Куницька О.М.. Міфи народів Сходу і Середньої Азії. – М.: Віче. – 2007 – 464 с.; [7] Куліш Пантелеймон. Погляд на усню словесність українську – Вісник Львівського університету. Серія філол. – 2007. Вип. 41. С. 302-306; [8] Сікорська І. М. «Мати й мачуха» в українській та німецькій казковій прозі (опозиція образів) : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.07 / Сікорська Інна Миколаївна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 19 с.; [9] Японська література: Хрестоматія. Том I (VII-XIII ст.) / Упорядники: Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 562 с.

Олена Остапюк, к.філол.н.

УКРАЇНСЬКІ ЧАСТІВКИ: САМОСТІЙНИЙ ЖАНР ЧИ РЕГІОНАЛЬНИЙ ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД?

Анотація

На основі аналізу жанрових особливостей, в статті подається стисла характеристика частівок як жанрового різновиду українських танечних пісень і висвітлюється питання самостійності цього пісенного виду.

Ключові слова: танечні пісні, жанр, частівка, дрібитушки, коломийка, козачок, ритмомелодика.

Summary

On the basis of analysis of genre peculiarities this article describes the specific of *chastushkas* as a genre type of the Ukrainian dance songs and elucidates question of independence of this song genre.

Key words: dance songs, genre, *chastushka*, *kolomyika*, *kozachok*, *rhythmic melodious*.

Один із найпоширеніших різновидів танечних моностроф – частівка. Її вважають відносно новим видом народної творчості в Україні і часто вбачають жанровим різновидом чи й загальним жанром, занесеним з російської фольклорної традиції. Загалом під означення частівки потрапляють чотирирядкові, дворядкові, іноді – шестирядкові ліричні жартівливі пісні швидкого виконання з характерною строфою, побудованою за схемою 2(4+3) (4+4) (4+3). Така побудова дає підстави ряду українських дослідників вважати її локальним різновидом коломийок та пританцівок – «витребеньок», «дрібушок», «триндичок». Як і коломийки, частівки концентрують думку в одному куплеті, що тематично можуть об'єднуватись у в'язанки. [С.428, 23] При загальній характеристиці змісту частушок, їх називають молодіжним жанром. Спочатку ці пісні складались і розспівувались лише в колі дівчат і хлопців, а згодом ставали незамінною найпопулярнішою пісенною формою на дозвіллі і в щоденному побуті – «піснюю всіх віків». Проте через жорстоку

цензуру частівки, як і інші жанри народної сатири, належним чином не зібрані і не вивчені фольклористами.

Як один з регіональних різновидів танечних пісень, частівки привертали увагу збирачів та дослідників українських скочних моностроф. Зокрема, вони постають в центрі зацікавлень Володимира Гнатюка, Філарета Колесси, Олександра Зачиняєва, Миколи Сумцова, Наталії Шумади, Миколи Жінкіна, Миколи Грінченка, Варвари Хоменко, Олексія Дея, Любові Копаниці та ін. Проте, в працях цих фольклористів частівки, зазвичай, розглядались в порівняльному аспекті з коломиїлками. Характеризуючи цей жанр, науковці акцентували на змістовому наповненні та поетичних особливостях, тобто на спільних з коломиїлками властивостях. При розгляді частівок як танечних моностроф поверхнево подавались ще й функціональні параметри та ритмомелодика. Ще однією вагомою причиною недостатнього вивчення українських частівок є й те, що більшість дослідників вважають їх російським жанром, який прийшов на Україну разом з радянською владою. Тотального поширення на всій території України вони дійсно набули в післявоєнні часи. Та не варто забувати, що перші записи частушкових строф на українських землях здійснив ще Тарас Шевченко. Крім того, між російськими та українськими частушками існують значні відмінності. Тому погляди вчених на походження української частівкової традиції розбігаються. Одні вважають її регіональним різновидом танечних моностроф, інші – окремим самостійним жанром народної пісенності, що активно побутує і розвивається досі. Це й стало причиною для з'ясування жанрової специфіки українських частівок з погляду її належності до танцювальної лірики та побутування як самостійного народнопоетичного жанру.

Поява нових пісенних жанрів, в тому числі й частушки, була зумовлена економічними та суспільними обставинами. Новий побут, що виник внаслідок довгочасної еволюції форм суспільного життя мав вилитися в нових піснях. Щоб висловити в слові новий настрій і всю різноманітність його нюансів, потрібна була нова форма. Такою й була частівка, що пройшла крізь настроєвий лад веселої танкової пісеньки. Те, що раніше для колективної психіки минулого було святим і непорушним – тепер в кращому випадку підпадає під гостру критику. Кожен, хто хоче, може сказати слово, заявити про свої бажання, не вважаючи на те, як поставиться до нього колектив [С.48, 13].

А причиною занепаду частівок з усного побуту вважають НТР, яка призвела до витіснення різних обрядів, народних звичаїв, вечорниць і посиденьок, де виконувались ці пісні. Повсякденне побутування дрібнотушок замінилось на часткове вкраплення їх на гулянках під час танців. Саме тому під «частівкою» розуміють лише веселу жваву, жартівливу, дотепну танечну приспівку [С.38,13].

Більшість частівок, які трапляються в межах України, виконуються російською мовою, через що їх і вважають різновидом російської народнописенної творчості. Відповідно українські дрібнотушки, навіть назва яких вживається дуже рідко, відтак може вважатися й перекладною, потрактовуються як копіювання традиції північно-східних сусідів. Це

припущення викликало появу іншого: частівка запозичена з російської народної культури, де вона становить самостійний жанр, і не має джерел в українській словесності. Відтак особливого інтересу до студіювання цей «несамостійний» жанр з боку українських фольклористів не викликав. Та вочевидь не лише це спинало дослідників у вивченні цього пісенного різновиду. Короткі жартівливі приспівки, які ставали моментальною реакцією на всі суспільні події, залишались поза увагою науковців, насамперед, через їхній соціально-політичний зміст і сатирично-викривальний характер. Більшість українських фольклористів дорадянської доби сходились на думці, що частівки є ознакою не тільки денаціоналізації, а й деморалізації представників українського етносу. Зокрема Пантелеймон Куліш висловлював занепокоєння тим, що «...смак до дум і пісень поволі зник у народі, в міру забуття давніх спогадів, або змінився грубим смаком до жартівливих віршів...» [С.2, 18].

Слово «частушка» стало набувати значення загального терміну для позначення коротких, зазвичай чотирирядкових, жартівливих народних приспівок не відразу. Ця назва не народного походження, її, як і назву «дріботушка», вважають «штучною» – створеною інтелігенцією. Вперше термін «частушка» застосував Гліб Успенський 1881р. в праці «Новые народные стишки» при характеристиці «народних віршів», які виконувала сільська молодь на гулянках. В Росії коротенькі пісні називалися «*частые песни*», тобто народна поезія швидкого ритму. На початку ж становлення й побутування цих пісень в різних місцевостях їх номінували по-різному: «*прибаутки*», «*припевки*», «*сударушка*», «*ихахошки*», «*матаня*», «*приговорка*», «*сбирушка*», «*набирушка*», «*перебирушка*», «*коротушка*», «*прибаска*», «*тараторка*», «*пригудка*», «*скоморошина*» тощо. Позначились також на назвах особливий тип виконання і музичний супровід: «*проходная*», «*розливное*», «*под язык*». Частушки, які виконувались на гулянках, називались «*ходовыми*», на покосах – «*покосными*»; при збиранні грибів – «*лесными*» [С.6, 20].

Саме під впливом російської назви цей термін прижився на Україні, хоча тут існувало багато інших народних номінацій для подібних жартівливих коротеньких пісень – *часті*, *витребеньки*, *дрібушки*, *ріденька*, *коротушка*, *триндичка* тощо. Якщо слово «частушка» походить від словосполучення «частые песни» та від основного кроку танцю – «частить», то серед українських назв найкращим відповідником очевидно є «дріботушка», проте вона не набула такого поширення. Тому для позначення українських жартівливих приспівок у фольклористиці, зазвичай, користуються терміном «частівка». Відомо, що цей термін вживався й раніше – ще до війни 1941р. (за твердженням Юрія Семенка). Проте зараз він майже не побутує в народному вжитку. Найчастіше послугуються російською назвою «частушка», або ж регіональними відповідниками – «дріботушка», «приспівка», «триндичка» чи просто «жартівлива пісня».

Частушки – це пісенні мініатюри, що мають двійну природу: характер ліричної пісні злився тут з афористичністю прислів'їв та приказок. Частівка відбиває найдрібніші соціальні зміни і події приватного життя. Вона лірична і

надзвичайно багатогранна за своїми ритмами, музичною будовою, римуванням та образністю. З композиційного погляду більшість частівкового матеріалу становить собою чотирирядкову строфу, що згодом стала основою політичного памфлету, естрадного жарту, театральних гуморесок тощо. Але традиційна форма чотирирядкової частушки поступово втрачає свій вигляд, ускладнюючись додатковими рядками. Тому вони бувають дворядкові, чотирирядкові, шестирядкові, з приспівом і без. Найранішою формою дослідники вважають шестирядкову, проте найбільшою популярністю користується чотирирядкова частівка – як танцювальна, так і співана, що виконується під час роботи і на гулянках. Структура чотирирядкових і шестирядкових дрібнотушок продовжує традиції ліричних пісень.

Микола Жінкин на основі порівняльного вивчення української коломийки, польського краков'яка та російської частушки дійшов висновку, що чиста форма танечної частівки існувала ще у XVI – XVII ст. У своїй праці, присвяченій походженню частівки, науковець пише: «...в XIX-му віці ми мали б ускладнену чисту частушкову строфу; у XVIII-му вона була б числово незначною і зв'язок її з танковим приспівом був би ще міцнішим; а в XVII-XVI віках ми мали б ембріон чистої форми частушки разом з неподільним пануванням танкового приспіву й наявністю цілого циклу танкових пісень в репертуарі скоморохів»[С.43, 13].

Якщо ж основною жанровою ознакою більшості танечних пісень (коломийок, шумок, козачків та краков'яків) є їхня специфічна стала ритмобудова, то частівки в цьому плані значно відрізняються. Їх розмір не надається до точного формулювання в такій мірі, як коломийки зі своєю будовою 2(8+6) і краков'яки з формою 2(6+6) з цезурою посередині. Внаслідок численних пауз, стягувань, додавань різних часток частушки дуже різноманітні в своєму розмірі. Вони мають більше метричних варіантів, ніж коломийки: їм властиве відхилення від 14-складового розміру, іноді аметричність, рими то суміжні то перехресні, строфа від дворядкової до шестирядкової і т. ін. Все ж, значна група пісень відповідає коломийковій формулі 2(8+6), багато текстів побудованих також за будовою 2(7+6), 2(7+7) та 2(8+7) і становлять чотиристопні хореїчні, зрідка ямбічні вірші. Часто в одній строфі поєднуються між собою різні модифікації козачкових та коломийкових розмірів. Це свідчить на користь несталості частівки як жанру в українській народній пісенності.

Ритміка частівок – дуже різноманітна, але при цьому в них завжди зберігається чіткий енергійний ритм, що підтверджує належність їх до скочних пісень. Однією з жанрових особливостей Микола Жінкин називає «рубаний ритм», для якого властива чіткість, виразність, звукова вимовність, що відповідають темпові танцю. Такий ритм свідчить про безпосередній зв'язок частушки з танцем [С.46, 13]. Проте цей зв'язок неодноразово заперечувався дослідниками. Зокрема, Дмитро Зеленін, характеризуючи новий вид народної пісенності, основними жанровими рисами їх вважає відсутність зв'язку з танцем, музикою і співом, індивідуалізм та реалізм опису. Водночас Олена Елеонська, поряд з коротким розміром та багатством римування, провідною ознакою частушки називає міцний зв'язок з танковим

приспівом.[С.39, 13] Аналіз ритміки частушок спонукав Миколу Жінкіна до висновку про їх прямий генетичний зв'язок з танцем. Танцювальний супровід пісень цього жанру дослідник доводить власними спостереженнями над їх виконанням: «Завсідги спостерігав я таку картину: йде вулицею гурток парубків, один обов'язково з гармошкою.. поруч з гармоністом ідуть співці, без перерви співають частушок... Часто з цього гуртка молоді вискакує один з хлопців наперед і під рубаний ритм частушки хвацько танцює на ході, не спиняючись на місці, раз або два покрутиться з якоюсь дівкою, притупцюючи та присвистуючи, рідше – приспівуючи...»[С.40, 13]. А отже, частівка – це перш за все, жанровий різновид танечної лірики.

З музичного погляду частушка значно бідніша за інші народнопісенні жанри, в тому числі й коломийку. Великої різноманітності мотивів у ній нема: десь до 10-ти, та й то, на думку М. Жінкіна, швидше варіанти двох-трьох основних наспівів. Частівки, зазвичай, виконуються в супроводі музичних інструментів, на що вказують самі тексти: *«Грай гармошка, грай баян, Поки прийде мій Іван...»*, *«Балалаєчка все грає, балалаєчна бринить...»*.

За змістом дріботушки – це своєрідний народнопісенний щоденник, в якому занотовується все, що стоїть в полі зору народу. Саме здатність реагувати на всі життєві події перетворила їх у літопис народного життя. В цьому жанровому різновиді танцювальної лірики відбилась вся історія двох останніх століть, але по-своєму – з погляду молодої людини. Соціально загостреним характером відзначаються пісні про рекрутчину і солдатчину, які змальовують гострі класові суперечності. На думку, Любові Копаниці, частушки є правдивим відбитком історії і життя українського суспільства на різних етапах його розвитку. «Ідейно-тематична основа їх надзвичайно широка: від проблем виробничих, політичних, ідеологічних, від зображення героїчної боротьби народу у роки Великої Війни до змалювання щоденного побуту українців»[С.123,17]. До основних тем частівок належать сімейно-побутова, однак з часом вони набувають переважно антирелігійного, соціально-побутового, а пізніше й суспільно-політичного змісту.

Якщо в змістовому наповненні коломийок, козачків та гопачків на перше місце ставилась родинно-побутова тематика, то у змісті частушок домінують соціально-побутові мотиви. Вочевидь це пов'язане і з умовами виникнення, якими стали певні суспільні обставини. Адже особливого розвитку та поширення частівки набули в епоху капіталізму, зокрема в середовищі робітничого класу та селян, тому в них порушувались насамперед соціальні питання: розорення селянства, пролетаризація, заробітчання тощо. Водночас, лаконічна форма та імпровізаційний характер жартівливих приспівів, які моментально реагували на будь-які події та настрої, стала вдалим засобом пропаганди та впливу нової ідеології. Тому дуже швидко пісенні монострофи такого характеру визнавались одним з найпопулярніших жанрів «радянського фольклору», а їхній зміст був спрямований на звеличення та прославлення нової влади:

*Лине пісня від душі
Лине вільним краєм*

*Це оновлена Волинь
Радісно співає[С.352, 3].*

Зважаючи ж на те, що українське суспільство завжди розділяли ідеологічні, соціальні й партійно-політичні орієнтації, то й фольклорне

відображення тогочасної дійсності було неоднозначним. Оспівуючи та прославляючи нову владу, частівки не могли уникнути висвітлення й іншої сторони зміни суспільного устрою. Тому нові порядки радянського «соціалізму» та всі наслідки політичних і соціальних змін нерідко змальовуються з іншого боку:

На горі росте соснина

Під горою росте дуб,

Ми колись ходили в церкву,

А тепер ми ходим в клуб [С.352, 3].

«Частушки, які в радянський час утвердились в українському фольклорі, навіть у тих підцензурних зразках містили часом досить гострі гумористичні й сатиричні рефлексії стосовно радянського життя»[С.278, 16]. Проте, як зазначає Роман Кирчів сатиричний струмінь в цих піснях дозволялось скеровувати не вище низової влади і її представників: голів сільради, колгоспу, бригадира, ланкової, а то здебільшого – проти п'яниць, ледарів, прогульників та невдах:

В полі трактори гудуть

Гримкі пісні плетуться

А із ледарів в колгоспі

Дівчата сміються [С.23, 5].

Все ж не могли оминати критикою жартівливі монострофи й нищівну ідеологію радянського суспільно-політичного устрою та його головних правителів, у висміюванні яких використовувалась вже не легка іронія, а швидше, гостра викривальна сатира («*Коли Ленін помирав, Сталіну наказував, Щоб він хліба не давав, Сала ж не показував*», «*Ходив Ленін по горі, Сталін – по болоту. Ленін грабив буржуїв, Сталін же й бідноту*»[С.38, 21]). Згодом такою ж популярністю заволоділи гострополітичні частівки про демократію незалежної України, безлад в державі, постійні чвари та ворожнечі, беззаконня та бездіяння наших депутатів. У сучасному фольклорі й досі побутують сатиричні приспівки стосовно політичних подій чи постатей. Гумористичні танечні монострофи висміюють здирство, хабарництво й корисливість чиновників-можновладців.

Гризла думка президента:

- Як підтримати студента?

Росте ж зміна – сини й дочки...

Та й зняв пільги на квиточки!

Поверніть нам наші вклади!

Обіцяють дяді з влади:

- Та повернем при потребі...

Коли свисне рак у небі!

Значне місце займають у частушках і родинно-побутові мотиви, найчисельнішу групу серед яких посідає любовна тематика. Основним змістом частушкової лірики є відносини між закоханими, яких в частівці називають особливими словами: *білявочка, чорнявочка, голубочка, милесенький, любочка, красоточка, любасочка, прихехенюшка тощо*. Проте ліричний струмінь в них – непревалюючий, більшість частівок мають жартівливий гумористичний, нерідко й сатиричний характер. Часто причиною насмішок та кепкувань стають різні комічні ситуації невдалого залицяння парубків:

Ой канаво, ти канаво,

Сорок метрів глибини

Ішов милий із свідання

Загубив свої штани[С.100, 8].

Частівка – пісня масових гулянок, невід'ємна частина духовного життя сільської молоді. Різноманітними дотинками та дотепними жартами переспівуються між собою на дозвіллі хлопці та дівчата:

Ой чий же то парубочок

Такий гонористий?

Є у мене раба свинка

То й буде паристий[С.273, 7].

Акцентуючи на смішних і негативних рисах окремих представників молоді, народний гумор в частівках відіграє роль своєрідного вихователя. Водночас веселі драстичні приспівочки – це одна з форм залицяння між парубками та дівчатами. Пісенні перекори між ними часто набирали форми своєрідного змагання в дотепності і майстерності співу.

*Ой у Колі під вікном
Плавають качата,
Коля ловить і цілує
Думає – дівчата.*

*Мене мати била-била,
Щоб я хлопців не любила,
А я седу, переплачу –
Люблю хлопців, де побачу.[С.331, 4]*

Жартівливими частівками кепкують над дівочими і парубочими вадами, над лінівством і безгосподарністю, над нескромністю й легковажністю, над недоречними ситуаціями, комічними освідченнями та непорозумінням між парубком та дівчиною. Причому в усіх цих випадках народна етика дозволяє піддавати насмішкам й вади зовнішності. Дівчата найчастіше висміюють недотепних, неспілих, незграбних хлопців:

*Ой, хто ж то пішов – хороша походка:
Одна нога косолапа, а друга коротка [С.601, 22].*

Проте не минають кепкування і дівчат. До того ж парубочі жарти завжди гостріші та дошкульніші, вони відзначаються тонким пронизливим гумором. Основними об'єктами глузування найчастіше стають ліниві, хвальковиті, гонорові дівчата.

*Ой любела Колю, Колю
І канфети їла в волю,*

*А тепер я люблю Ваню
І зубами тарабаню.[С.143, 2]*

В цих жартах виявляється гострий розум та кмітливість українського народу. Частівка не залишає поза увагою і батьків, сусідів і родичів, згадує принагідно й начальство:

*Полюбила бригадира
Великого росту,*

*А ще хочу полюбити
Голову колгоспу.[С.139, 9]*

Поряд з піснями про кохання й молодіжними жартівливими дотинками значне місце становлять сімейно-побутові частушки. Родинно-побутова тематика частівок надзвичайно різноманітна. Легким жартом та глузом змальовуються різні комічні ситуації і випадки в сімейних відносинах. Особливо значне місце займають твори про типові вади чоловіків та жінок. Частівки висміюють в чоловіках безгосподарність, скупість, непривільність, ледарство, безтурботність, схильність до чарки тощо. В жінок ці пісні знаходять свої негативи: примхливість, язикатість, вередливість, упертість, пихатість і запанілість. Кепкують з непокірних та свавільних жінок, їх безглузких витівок та пустих забаганок:

*Милий Вася, я знялася
Без рубашки голая*

*Ти мій Васю не лякайся,
Тепер мода новая [С.338, 6].*

Варто зауважити і про наявність соромітської тематики в частівковому жанрі. Якщо в коломийках, козачках чи гопачках тексти непристойного характеру трапляються нечасто, то серед частівок, особливо тих, які активно побутують й досі, значну частину становлять пісні соромітського змісту:

*Як була я молода
Була вельми щира*

*Усім хлопцям роздавала
За кусочок сира... [1]*

За характером героїв та їх вчинків, за відношенням до світу частушки називають провідним жанром сільської ліричної поезії. Гумористичні

монострофи були і є елементом не тільки загальнонародної культури, а й складовою субкультурою – студентства, робітничого класу, частиною дитячого фольклору.

Зазвичай частівки односюжетні, вони акцентують увагу на якомусь одному моменті, події. Їх характерними рисами є злободенність, документальність, лаконічність, тобто вміння декількома словами у два поетичні рядки повідомити про якусь актуальну подію, явище, рису людського характеру тощо.

Поетика частівки зумовлена її змістом, специфікою виникнення та умовами виконання. Для чіткого і яскравого висловлювання думки вона використовує різноманітні тропи: епітети, порівняння, метафору, гіперболу, літоту тощо. На зміну поетичному паралелізму, який є визначальною стилістичною властивістю коломийок та краков'яків, в частівках застосовуються різноманітні порівняння. Частушка складається з однієї чотирирядкової строфи. Вірш цих приспівків – хореїчний, строфа – дво- і чотирирядкова. Найпоширенішою є монологічна форма з однією парою рим. Висловлення від першої особи – основна форма вираження в частушках. Їм притаманне використання засобів виразності мови. Нерідко вживається й ненормативна лексика.

Мова частушок здебільшого українсько-російська, або ж зовсім російська. Така російськомовність частушок та інших жартівливих моностроф, на думку Андрія Лободи, може свідчити про їх російське походження. Проте, на думку вченого не слід забувати, що в період найбільшого поширення частівок, російською мовою виконується багато пісень, незалежно від того, де вони виникли [С.46, 19]. Це можна пояснити активною русифікацією на початку ХХ ст., яка, в першу чергу, велась серед молоді – основного виконавця і творця злободенних частушок.

Важко погодитись із запропонованою радянськими фольклористами теорією, що частівка як жанр сформувалась у другій половині ХІХ ст. Першу згадку про частушку датують 60-ми роками ХІХ ст. В українській літературі та фольклористиці про частівку як пісенний жанр, заговорили наприкінці ХІХ ст., хоча записи текстів свідчать про її побутування на теренах України набагато раніше. А в 1872 році Микола Костомаров писав про необхідність вивчати, збирати й записувати не тільки старі народні пісні, але й ті, «що їх перероблено з старих або заново складено...». І лише згодом (через 9 років) Гліб Успенський у своїй праці «Новые народные стишки» наводить більше двохсот текстів коротких жартівливих приспівків, до яких вперше застосовує термін «частушка» [С.38, 13]. На більшу давність частівок (кінець ХVІІІ ст.) вказував Г. Квітка-Основ'яненко. Він пов'язує виникнення пісень нового жанру з суспільними змінами, зокрема з перетворенням Слобідських козацьких військ у гусарські 1757 року: «Девчатам прибавилось забот: все песни были на козаченьков; теперь те же молодцы перевернуты в гусары, не ладятся песни, давай сочинять новые. Н-пр:

*Через греблю вода рине,
люби мене гусарине.
Гусарине черноусый*

*Чому в тебе каптан куций,
Гусарине видчепыся
И на мене не дывися.[С.133, 15]»*

Але в цьому тексті впізнаємо не так частушку, як запевняв ДмитроЗеленін, а швидше наш український козачок. Очевидно, що саме козачкові тексти стали основою для створення нових пісень-частівок. Адже й мелодії їх часто нагадують гопачкові-козачкові мотиви та й регіони побутування збігаються.

У дослідженні частушки вагоме значення мають наукові студії російських фольклористів: О. Елеонської, П.Флоренського, С. Лазутіна, О. Орлова, Ф. Селіванова, Л. Астаф'євої, Г. Успенського та ін. Високо оцінив новий пісенний різновид і Максим Горький, а В. Бахтін, Д. Зеленін і М. Жінкин присвятили цьому жанру окремі дослідження [С.687, 10]. Вони розглядають її як самостійний жанр народної творчості, що заслуговує на увагу з формальної і тематичної сторони. В українській же фольклористиці частушки досліджувались в основному як один з найпоширеніших різновидів танечних пісень. Поряд з іншими жанрами танцювальної пісенності їх характеризували у своїх працях Володимир Гнатюк, Микола Сумцов, Філарет Колесса, Олексій Дей, Володимир Гошовський, Наталя Шумада, Микола Грінченко, Варвара Хоменко, Андрій Кінько, Анатолій Іваницький, Любов Копаниця та ін.

У питанні про походження частушки думки дослідників розбігаються. Одні вчені вважають, що частівка народилася дуже давно, що пісеньки, схожі на частушки, співали і танцювали під них мандрівні актори – скоморохи, ще в XVII-XVIII ст. (М. Жінкин, В. Гнатюк, Ф. Колесса та ін.) Інші переконані в тому, що частівка як особлива пісенна форма з'явилася не раніше середини XIX століття, про що свідчить її поетична форма. На думку Володимира Перетца, частушка є лише залишком старої ліричної пісенності. Тим часом Володимир Пропп наголошував на самостійності цього ліричного виду і вважав частушку таким же важливим і високохудожнім жанром, як билина чи історична пісня [С.210, 11]. Витоки частівок можна шукати в піснях до танцю та в обрядовій пісенності. Короткі приспівки здавна були відомі на Русі. Вони виконувались на весіллях, під час ігор і хороводів, та календарних свят, мали обрядовий, утилітарний характер, тобто це були пісні-заклинання, прохання до якоїсь дії. Доказом наявності частушок в XVII ст. в пісенному репертуарі скоморохів є одна з їхніх народних назв – «скоморошина».

Микола Жінкин у своїй праці, присвяченій цьому питанню, розглядає погляди трьох основних дослідників цього жанру. Зокрема Соболевський зводить частушку до аналогічних старовинних пісень XVIII-го століття. Підтримує думку щодо давності частушки і упорядниці «Сборника великорусских частушек...»(1914) – Олена Елеонська. А Дмитро Зеленін початок частушкової форми відсуває аж до XVI – XVII ст. Досить різноманітними були погляди й на причини та місце виникнення частівок. Абсурдною М. Жінкин вважає гіпотезу А. Смірнова-Кутачевського, згідно з якою батьківщиною частушки є фабрика, а так званий «фабричний ритм» – основна її ознака. Звісно, важко погодитись з таким припущенням, адже більшість вчених відносить появу цього жанру до XVII-го, XVIII-го, а то й XVI-го століття, коли фабрик ще й не існувало.

Не зважаючи на те, що основну увагу дослідники приділяли проблемі генетичних витоків частушки, походження її як жанру до цього часу не

з'ясоване. Одна із гіпотез – що частівки були «запозичені» росіянами з фольклору угромовних народів Поволжя, де цей жанр відомий здавна. Відповідно в Україну вони могли потрапити вже з Росії. Проте не можна відкидати й можливості виникнення української частівки на основі автентичних українських жанрів мініатюрної лірики. Зрештою існує й третій варіант. Навряд, щоб частівка виникла ще до переселення угрів за Карпатський хребет. Відтак окремі етнографічні групи українців, серед яких була поширена коломийка, теж були сусідами угрів.

Найбільш споріднені українські частівки з російськими та білоруськими припівками (частушками). А з-поміж усіх пісенних різновидів нашої танечної лірики частівки близькі до значно популярнішого жанру українського фольклору – коломийок. Частівка на Лівобережній Україні, як і коломийка на Західній, стала тією формою народної пісенності, за допомогою якої можна було швидко відреагувати на будь-які події. Проте на відміну від коломийки, частушка – нове явище у фольклорі. Функціональна роль цих жанрів тотожна: вони переросли своє первісне призначення і тяжіють до ліричної пісні. Крім вираження емоцій, танечні монострофи ще служать засобом масової усної інформації, проявляючи все більшу тенденцію до розширення публіцистичного елемента. Для російських, білоруських та українських частушок характерні оперативність та мобільність. Ці ж якості сприяли найбільшому поширенню пісенних моностроф на фронтах, у тилу, в партизанських краях та в підпіллі під час другої світової війни не лише в нашій державі, а й в сусідніх народів. Всенародний успіх сатиричних куплетів був зумовлений вираженням у них осудом і презирством загарбників. Їм властива єдність ідейного змісту і форми художнього вираження, що стала основною ознакою монострофічної пісенності слов'ян [С.245, 24].

Як і коломийка, частівка активно відгукувалась на всі найважливіші соціальні явища. Проте основною темою є кохання та стосунки закоханих. Подібно до коломийки, частівка виникла як приспівка до танцю, а вже потім, відірвавшись від своєї основної функції розвинулась в окремий жанр. Багато спільного з коломийкою має частівка і в побудові. Але є чимало відмінностей. Частівка – більш молодіжний жанр, вона створювалась і побутувала в молодіжному середовищі, коли парубки та дівчата пересівувались між собою короткими и пісеньками дратівливого характеру. Жартівливі дотинки виконувались на гулянках, на вулиці під час танців і навіть під час роботи в полі. На основі порівняльного аналізу ритміки коломийки та частівки Володимир Гошовський заперечує будь-який генетичний зв'язок між ними. Незважаючи на зовнішню подібність та можливість еволюціонувати в ліричну пісню, частівка має діаметрально протилежні коломийкам стилістичні риси [С.178, 12]. Метроритміка в частівках на відміну від коломийок варіюється. В них трапляються такі структури: (8+8), (8+7), (7+7), (8+6). Частушкові форми більш гнучкі в метро-ритмічній будові, ніж коломийка, яка має виразну тенденцію дотримуватись усталеної типової схеми. Частівка більш вільна в метрі, ритмі, будові строфи і загальній композиції. Її строфам характерна зміна кількості складів, що для коломийок є неприпустимим. Як і коломийки, частушки поділяють на співані і танцювальні. Проте вони частіше, ніж

коломийки, співаються без танцю і без супроводу. Співані частушки більше поширені в Росії – це так звані «страдания»[С.208, 14]. Відрізняються звичайно й регіони активного побутування цих жанрів, для коломийки – це Карпатські регіони, а частушка в основному трапляється на Лівобережжі, вздовж Дніпра.

Складочисловий розмір частушок значно ближчий до гопаково-козачкових приспівок, чим і пояснюється поширення на Лівобережжі та в Подніпров'ї (а не лише міграцією з Росії). Близькі до козачків частушки також своїм бадьорим ритмом, прискореним темпом виконання, але на відміну від них можуть виконуватися незалежно від танцю. Крім того, зміст козачків завжди гумористичний, іронічний, сатиричний. Частушки ж, окрім сатирично-гумористичного, можуть мати і глибокий ліричний зміст, в них трапляються елементи епічної розповіді, чого не спостерігається в козачках.

Танець під частушку обмежується виконанням якоїсь однієї фігури, чим і відрізняється від інших танців, які виконуються у колі (коломийка, козачок, тропак тощо). Тому частівки швидше нагадують триндички, пісні з пританцівками, аніж коломийки чи козачки.

Не слід також ототожнювати українські й російські частівки. Звичайно, вплив російської мініатюрної лірики в них відчутний і не лише в назві, але ритмомелодика наших дріботушок формувалась на основі гопачково-козачкових мелодій, тому з музичного боку українські частівки – більш досконалі. На відміну від російських, інструментальний момент тут не витіснив вокального, відтак на перший план в них виступає співець, а не музикант. Це позначилось і на мелодіях частушок. Українські – більш наспівні й різноманітні, а російські – речитативніші й одноманітніші.

Здатність частівок відгукуватись на різноманітні прояви громадського й особистого життя, широкий настроєвий діапазон забезпечують їм неабияку популярність. Частівка, на відміну від деяких інших жанрових різновидів танецької лірики, лишається живим активно-побутовим пісенним видом і навіть розвивається у наш час. Проте вивчені вони ще не в повному обсязі і не з достатньою глибиною.

Поліваріантне жанрове середовище танечних пісень на теренах України сприяло тому, щоб витворити власний жанровий різновид частівки. Побутування її на першопочатках в робітничому середовищі сприяло продукуванню зросійщених текстів. На західні землі вона потрапила вже з цими впливами через представників робітничо-селянської інтелігенції зі східної частини України. Однак це не змінило загальної сутності цього самобутнього явища українського фольклору.

Список використаних джерел:

1. Архів ПВНЦ. – Ф.2. – М. – Од. зб. 35. (запис. в с. Лобачівка Горохівського р-ну, Волинської обл.);
2. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С.143. (запис. в с. Березичі Володимир-Волинського р-ну, Волинської обл.);
3. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С.352. (запис. в с. Березичі Володимир-Волинського р-ну, Волинської обл.);
4. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С.331. (запис. в с. Кримно Старовижівського р-ну, Волинської обл.);
5. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С.23. (запис. в с. Гупали Любомльського р-ну, Волинської обл.);
6. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С.338. (запис. в с. Гупали Любомльського р-ну, Волинської обл.);
7. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С.273. (запис. в с. Лубни Горохівського р-ну, Волинської обл.);
8. Архів

ПВНЦ. – Ф. – 5. – С.100 (Запис. в м. Любомль Волинської обл.); 9. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – С. 139 (Запис. в с. Сереховичі Старовижівського р-ну, Волинської обл.); 10. Грінченко М., Хоменко В. Коломийки та частівки // Українська народна поетична творчість – К., 1958. – С.679 – 711.; 11. Горелов А. Частушка с разных точек зрения. // Русская литература, 1972. - №4.; 12. Гошовський В. У истоков народной музыки славян – М., 1971. С. – 305с.; 13. Жінкин М. До питання про походження частушки // Етнографічний вісник.– 1926.– Вип.5.– С.37-60.; 14. Іваницький А. Музичний фольклор України. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 320с.; 15. Квітка-Основ'яненко Г. Татарские набегі. – Т.III. – Харків, 1901. ; 16. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 526с.; 17. Копаниця Л. Пісні до танцю / Копаниця Л. Пісенні жанри українського фольклору – Київ: Київський університет, 2004. – С.106 – 123.; 18. Кулиш П. Записки О Южной Руси. Т.I. СПб – 1856. ; 19. Лобода А. «Від частушки до пісні довгої» // Етнографічний вісник.- 1928. – Вип.7. – С.45 – 53.; 20. Селиванов Ф. Народная лирическая поэзия последнего столетия // Частушка – М., 1990. – 656с. ; 21. Семенко Ю. Частівки / Народне слово. Збірник сучасного українського фольклору. – Львів, 1992. – С.35 – 45.; 22. Танцювальні пісні – Київ: Наукова думка, 1970. – 802с.; 23. Українська фольклористика. Словник-довідник / укладання і загальна ред. М. Чорнопиского. – Тернопіль, 2008. – 848с.; 24. Шумада Н. Сучасна пісенність слов'янських народів – Київ: Наукова думка, 1981. – С.241 – 259.

Алла Павлова, к.філол.н.

ДІАЛЕКТИКА ЕТИЧНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО В УКРАЇНСЬКІЙ УСНІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ

Анотація

У статті досліджується діалектика етичного та естетичного в українському фольклорі на прикладі пісень-хронік. На межі входження в семіотичний простір у процесі трансформації реального факту текст співанки-хроніки набуває нових семантичних ознак. Система кодів пісень цього жанру не буває ідентичною.

Ключові слова: семіотична система, комунікативний аспект, процес текстотворення, автор-виконавець, поетичні засоби.

Summary

There is the accent in the article that the text of song-chronicle receives new semantic peculiarity on the border of coming into space of symbols in the process of transformation of real fact. The system of codes of this genre can not be identical.

Key words: the system of symbols, the aspect of communication, the process of text formation, author-performer, poetic system.

Найважливішою умовою зв'язку людини з вищими, витонченішими станами матерії, високоорганізованими космічними структурами є культура. Лише через культурний рівень здійснюється зв'язок людини з Усесвітом. І цей зв'язок є найважливішим положенням нового космічного мислення і нової системи пізнання. Культура перебуває у природному зв'язку з високими космічними ритмами, що надають імпульси розвитку різних станів дуho-матерії в просторі Всесвіту

Культура, яка невід'ємна від творчості, постійно перетворює таку дуho-матерію, сприяє витонченню і підвищенню рівня її енергетики. До такого енергообміну, зауважує В.Соколов, залучені дух людини і вся планета. У результаті своєрідної космічної еволюції відбувається процес перетворення

людини, удосконалення її етичного та естетичного начал. Учений приходить до висновку, що такі перетворення можуть відчувати люди під час милування красою природи або творами мистецтва [9, с.9 – 10].

У цьому аспекті варто зауважити, що усна народна поетична творчість також є зразком реалізації перетворюючої функції. Це перетворення внутрішнього космосу людини відбувається завдяки зануренню в прекрасний світ слова – це народна пісня, дума, казка, прислів'я, приказка, легенда, загадка. Усюди тут панує світ символів, через які постає сам автор поетичного рядка з його світовідчуттям і світорозумінням.

Прекрасне як естетична категорія характеризує явища дійсності із погляду досконалості. Ця досконалисть має вищу естетичну цінність. В контексті історії культури було розроблено різноманітні характеристики прекрасного: ритм, гармонія, симетрія, пропорційність та міра у звукових та кольорово-світлових відношеннях.

У давньогрецькій натурфілософії прекрасне трактувалось як вселенська гармонія, Космос, краса світу. Ще одним аспектом прекрасного є те, що дійсність естетично нейтральна і джерело прекрасного знаходиться у душі особистості. Отже, результатом певного сприйняття явищ дійсності, «суджень смаку» і є краса [4, с.91–92]. Яскраво репрезентує ці концепти фольклорна символіка.

В контексті національної культури символічне значення того чи іншого предмета чи явища виникає на основі важливої соціальної ролі предмета чи явища. Соціальна значущість референта досліджується не в суб'єктивному аспекті, а в соціально-типізованому, як певна реакція носіїв мови на ті чи інші предмети і явища позамовної дійсності: «Народ для своїх образів бере здебільшого те, що має перед очима, і те, що вражає якою-небудь своєю властивістю» [1, с.286]. Отже, саме тому рослини і тварини, які найбільш поширені у відповідній місцевості, поряд із предметами побуту найчастіше ставали символами.

Сучасні фольклористи стверджують, що в російському та українському фольклорі є велика кількість однакових символічних образів. Це явище пояснюється тим, що ця символіка належить до давньоруського або й спільнослов'янського періоду.

Перенесення якісно-кваліфікативних властивостей референта на позначуваний об'єкт є однією з таких спільних мотиваційних моделей. У цьому зв'язку вихідна реальність позначена словом-зоонімом: українська ластівка, російська ласточка – дружина, сестра, мати; український орел, російський орёл – гордий, сміливий, доблесний воїн, козак; українська галка, російська галка – дівчина; український сокіл, російський сокол – сильний, розумний, красивий чоловік, славний козак [3, с. 96].

Розуміння прекрасного зумовлюється рівнем індивідуальної культури, особливостями естетичного смаку, звичаїв та засобів естетичного виховання у сім'ї, у близькому оточенні. Українська пісенна традиція свідчить, що автори прагнули передати через пісню своє власне почуття, свій внутрішній голос. У пісні «Ой не плаче, не жалкується молода дівчина» названо козака серденьком:

*Виводить вона коня вороного,
Подає козакові турецьку зброю,
Питає, словами промовляє:*

*«Ой коли ж тебе, серденько,
ждати» [11, с.12].*

Отже, слово-символ служить засобом розпізнавання образу козака – це, ймовірно, добра, чуйна, зовні прекрасна людина. Символи тут виконують ще і характеристичну функцію.

Прекрасне – це найвища естетична цінність, яка збігається з уявленнями людини про досконалість або про те, що сприяє удосконаленню життя. Варто зауважити, що фольклорна символіка об'єктивно фіксує ставлення соціуму до певної реальності. В українсько-російських словах-символах виявлено відмінності, зумовлені різними логіко-семіотичними моделями мотивації: українська ялина символізує дівчину, а також покірність, атрибут журби, російська ель – дівчину, в якій померли або батько, або мати; українська береза символізує дівчину, молоді жінку, а також тугу, горе, печаль; російська береза – жінку періоду її життя від дівочтва до заміжжя, а також дуже рідко – чоловіка; український льон і російський лён пов'язані з жіночим образом; в українців – це дівочтво, духовна чистота, у росіян – духовна чистота жінки, чисте почуття кохання до судженого; українська вишня – означає дівочу красу, веселощі, любов, російська вишня – тільки дівчину [3, с. 69].

У співанках-хроніках специфічне поєднання особистих емоційних переживань, особистого творчого досвіду та традиційних засобів поетичного стилю синтезує окреме і загальне, інтимне та загальнолюдське у своєрідний психологічний комплекс. У піснях цього жанру також використано образи-символи: сонце, гори, дорога криниця гуси, бук, береза тощо.

В аспекті реалізації естетичної функції пісні-хроніки варто зауважити, що паралелізм із використанням традиційного фольклорного образу зозулі використовується як композиційний прийом. У співанці він повторюється через кілька рядків, щоб забезпечити логічний перехід від однієї частини твору до іншої. Це можна простежити на прикладі пісень-хронік «Ой куєт ми зозулиця отам на смерічці», «Ой ковала зозулечка, ковати забула» та ін. [5, с. 17].

Усна народна поетична творчість, зокрема і співанка-хроніка, пронизана виокремленими екзистенціями. Автори-виконавці, прагнучи осмислити вічну дилему життя – смерть, йдуть до осмислення сутності людини, яка наділена високим сенсом добра, творчості, любові. Авторська інтенція спрямована на переконання: треба постійно вчитися жити, враховуючи і свої і свої, і чужі помилки, і помилки людства. Це переконання реалізується вже в перших рядках твору, оскільки автор закликає аудиторію не залишитись байдужим до описуваної події, до виняткового факту, до трагедії, винуватцем якої стала людина, яка так і не навчилася жити серед людей:

*Не багато ж си провело, лиш одна неділя,
Аж учули в Барвінкові: стєв Семен Андрія.
Закувала зозулечка на горі рокиті,
Але найшли Андрійчика під льодом істітий! [7, с.154].*

Інтенційні значення учасників комунікативного акту виявляють себе в діалогізації. Цінності та норми учасників діалогу представлені в динаміці:

вбивство побратимом Семеном Андрія; виявлення тіла загиблого в річці; зізнання Семена в злочині, причиною якого стало заволодіння майном. Отже, авторська інтенція спрямована на переконання слухачів у достовірності факту вбивства, а також у засудженні нерозважливості людської натури, легковажності у діях. Родинна трагедія Вугринців перестає бути особистою трагедією, а набуває статусу соціальної дії. За С.Адоньєвою, ядром соціальної події є відтворення у вчинку реальної дії ініціатора цього конфлікту. На думку дослідниці, діючи вербальним чи невербальним чином, ми змінюємо себе і світ, оскільки кожен із нас – частина цього складного світу [2, с.36].

Комунікативний аспект усної традиційної культури є надзвичайно важливим, оскільки авторська інтенція врешті-решт стає причиною різноманітних змін в середовищі слухачів, до яких спрямована інформація. Суб'єктно-об'єктні взаємовідносини підпорядковані одній меті – прагненню змінити себе і світ. Ініціатор соціальної події, тобто автор – інтерпретатор, діє за певними правилами, і ці правила пов'язані не лише з безпосередньою технікою передачі інформації, рівнем володіння вербальними та невербальними засобами, але і з системою правил іншого ракурсу – відповідних норм моралі. Автор пісні має відповідний кодекс цінностей, прагне донести аспекти цього кодексу до учасників комунікації. Якщо говорити про авторську інтенцію, то варто зауважити: той авторський твір набуває популярності, який розкриває національний естетичний ідеал особистості. Якщо аудиторія не сприймає «кодекс автора», то він не набуде відповідного статусу, втратить свою популярність у соціальному середовищі. О.Потебня у відомому дослідженні «Мысль и язык» писав, що в центрі народної поезії стоїть людина, яка усвідомлює себе з допомогою пізнання явищ та предметів зовнішнього світу. Особистість пізнає спочатку усе тільки поза собою. Внутрішнє життя завжди має для людини безпосередню ціну, але усвідомлюється і з'ясовується поступово і опосередковано [8, с.174]. За свідченням ученого, людина спочатку черпає певні порівняння для зіставлення зі своїм внутрішнім світом оточуючої дійсності. І такі художні образи, основою яких є асоціативно-колеритні зв'язки, дуже колоритні.

Епічна хронікальна пісня, зберігаючи важливу рису – фактографічність, врешті-решт крізь авторську інтенцію формує морально-етичну концепцію. Автори пісень-хронік у більшості випадків – безпосередні учасники або свідки подій, тому, виконуючи пісню, вони почуттєво озвучують весь твір:

<i>В Коломиї забубнили, в Йисеніві дзвони</i>	<i>Запали го тьжжкі зимки межи кіччирими.</i>
<i>Тікай, Юрку Довбанюку, бо тебе здогонь!</i>	<i>Стали пани тай урьиди та ровту збивати,</i>
<i>Ой тікав вже той Юрочка полід полонини</i>	<i>Йили ити облазами Юрочку шукати [12, с.223].</i>

Українська співанка-хроніка як специфічний жанр українського фольклору пронизана всеперемагаючим гуманізмом. Особистість, незважаючи на різні хиби характеру, помилки, недоречності, заслуговує на повагу. Головна аксіома – людини – це найбільша цінність, ніхто не має

право відібрати чуже життя. Для представника філософії культури Е.Левінаса пріоритетним стає гуманізм не лише свого, але гуманізм іншого. «Культура ... полягає в етичній відповідальності й обов'язку щодо іншого» [6, с.206]. На думку філософа, саме культура може осмислити себе з точки зору єдиного і унікального лише у відношенні до іншого, оскільки первинним досвідом свідомості є лише досвід розрізнення. Саме інший прагне створити систему розрізнення у вигляді просторів смислу і врешті-решт приходить до самоосмислення. Пізнаючи іншого, ми пізнаємо і себе.

Список використаних джерел:

1. Автамонов Я. Символика растений в великорусских песнях / Я. Автамонов // Журнал министерства народного просвещения. – Спб., 1902. – Ч.344, ноябрь – декабрь.
2. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора / С.Б.Адоньева. – С.-Пб.; Изд.-во С.-Петербургского университета, 2004. – 312с.
3. Дяченко Л.М. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення / Л.М.Дяченко // Мовознавство. – 1997. – №2 – 3. – С.67 – 72.
4. Етика. Естетика: Навч. Посібник / І.Є. Волошко, Р.М. Вечірко, Т.С. Пітякова та ін.. – 3-тє вид., без змін. – К.: КНЕУ, 2007. – 152с.
5. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія / М.І.Костомаров // Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Наукова думка, 1994. – 125с.
6. Левінас Е. Між нами. Дослідження думки – про-іншого / Е.Левінас – К.: Наукова думка, 1999. – 190с.
7. Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича. – К.: Музична Україна, 1968. – 222с.
8. Потебня А. Полное собрание починений / А.Потебня. – Одесса: Гос.-ное изд.-во Украины, 1922. – Т.1: Мысль и язык. – 183с.
9. Соколов В.Г. Про нову парадигму культури // Культура України: збірник наукових праць / В.Г. Соколов. – Харків, 2007. – Вип.19. – С.4 – 24.
10. Співанки-хроніки. Новини. – К.: Наукова думка, 1972.–560с.
11. Українські народні пісні. – Чернігів, 1993. – 256с.
12. Шухевич В. Гуцульщина. Матеріали до українсько-руської етнології / В. Шухевич. – Львів, 1902. – Т.5. – 256с.

Світлана Подолнюк, к.філол.н

«В НАШОМУ СЕЛІ ДИМИ СТОВПОМ, ІДЕ ЙВАНКО СВОЇМ ПОЛКОМ...»

(пережитки патриликального шлюбу в українському весільному фольклорі)

Анотація

У статті йдеться про відображення основних обрядових норм патриликального шлюбу в українському весільному фольклорі, відстежується географія поширення весільних пісень з мотивами умикання, доводиться їх синхронізація з епохою раннього заліза.

Ключові слова: гетеризм, патріархат, патриликальний шлюб, умикання, кімерійці, епоха бронзи, епоха заліза.

Summary

The article deals with the depiction of the main ritual norms of local patriarchal marriage in Ukrainian wedding folklore. The geography of spreading wedding songs with the motifs of seizure is traced and their synchronization with the early iron epoch is proved.

Key words: getearizm, patriarchy, local patriarchal marriage, seizure, Kimerian people, bronze epoch, iron epoch.

Свого часу проявів пережитків сімейного укладу торкалось у дослідженнях чимало відомих фольклористів та етнографів, зокрема Михайло Грушевський, Катерина Грушевська, Микола Сумцов, Хведір Вовк. Серед них і сучасні дослідники: Валентина Борисенко, Віктор Давидюк, Зоряна Марчук. Прикметно, що саме у монографії Зоряни Марчук [21] питання генеалогії весільного обряду, а відтак і форм шлюбу постало предметно. Недостатність вивчення питання, однак, полягає у відсутності в сучасній фольклористиці узагальнень щодо пережитків патрилокальності в українському весільному обряді, що і є завданням нашого дослідження. Його розв'язання може сприяти й вирішенню інших важливих питань, адже без з'ясування походження та занепаду початкових форм сім'ї неможливо пізнати архаїчний зміст української обрядовості, а відтак і досягнути основи традиційної культури українців.

Найдавніші історичні, етнографічні факти та фольклорні матеріали доводять, що український етнос свого часу пережив стадію матрилокального шлюбу, про що йшлося у попередній розвідці автора [23]. Поряд із яскравими пережитками матрилокальності в українському весільному фольклорі помітно виділяються мотиви, які вказують на руйнування цього устрою і зародження й прогресування іншого. Проміжною формою між матрилокальним і патрилокальним шлюбом був білокальний, за якого поселення молодих відбувалось по черзі у домі молоді та молодого [22]. Становлення патрилокального шлюбу, окрім господарських причин (перехід до батьківського права; більша осілість племен, яка спостерігається з епохи енеоліту; розпад родових союзів, заміна їх територіальними; перехід до правильного скотарства; відособлене життя маленьких сімей [20, 136-137]), було зумовлене також бажанням чоловіка встановити абсолютну владу над жінкою, що могло забезпечити тільки її повне відосіблення від власного роду та поселення у локусі чоловіка, що й передбачають умови патрилокального шлюбу. Жорстким засобом досягнення такої мети стало здобування жінки насильницьким шляхом – шляхом захоплення. В етнографічній літературі на позначення такого заволодіння жінкою вживається термін «умикання».

У весільному фольклорі прояви мотиву захоплення дівчини парубочою громадою для одного з її членів щонайперше реалізуються у піснях, що співаються при підході боярів молодого до двору молоді: *«Панове буярове! Чи всі наїхали? Нема з нами одного – Івана молодого!»* [9, 443]. У іншій пісні молодий, наздоганяючи бояр, показує шапочкою і промовляє: *«Ой, де тоя зозуленька закує, Ой там мого тестенька подвір'є»* [9, 352]. У такий спосіб парубок направляє боярів до двору молоді, сам же їде за ними, а не попереду, що послідовно простежується і в обряді. Ймовірно, це обумовлюється тим давнім звичаєм умикання, за яким дівчину женихові приводили його товариші, сам же за нею він не ходив.

Фактологічні відомості з етнографії наводять безліч доказів практикування звичаю заволодіння жінкою силою з метою встановлення влади над нею у різних народів. Свого часу Хведір Вовк зауважував, що умикання дівчат навіть і досі становить одну з форм шлюбу (*влачени моти*) у певних місцевостях Болгарії, так само, як *отмица* у сербів [12, 225]. У росіян жених схоплював молоду та садив на коня, а у вотяків нерідко відбувалось і справжнє захоплення [27, 562-563]. Іноді у росіян символічне захоплення виражалось у тому, що після того, як молодий знаходить наречену у коморі, він тягне її до хати, а тоді, щоб «зламати її впертість», її кладуть на килимок, на спину кладуть подушку і жених б'є кілька разів по подушці, після чого молода заспокоюється, але знову відновлює непокору, коли її садять на віз [28, 218].

Подібне зухвале демонстрування сили та влади над жінкою присутнє і у весільній обрядовості українців. Зокрема, у ритуалі виряджання молодої з батьківського двору до молодого, коли жених тричі б'є свою наречену батоном, примовляючи: *«Кидай батькові норови, а бери мої!»* [20, 254-255]. З давніх-давен відомий також весільний звичай, за яким молода після вінчання роззувала свого чоловіка. Він практикувався у сербів, словенців, німців та інших народів [20, 254-255]. Донедавна цей звичай побутував в Україні у вигляді роззування молодою нареченого перед шлюбною постіллю, при цьому молодий у цей час бив дружину халявою [20, 254-255], демонструючи тим самим свою владу над нею. Крім того, в українців наречена ховається до комори у момент приїзду молодого з боярами, про що співається у численних піснях, які виконують ще тільки почувши, що поїзд молодого підходить до двору: *«Ой загнали музичейки за двором, Заплакала Марусечка за столом Та сплеснула рученятами в долони... Сховай мене, мати, в комори. Ой рада б я, доню, сховати, Наїхали такі гості, щоб тебе взяти...»* [4]. Дружки ж, відводячи молоду у комору, вдають, що вбояються її, не допускають молодого та його друзів, які, у свою чергу, проявляють ворожість до них. На Зх. Поліссі ще й закладають так звану «браму» (перешкоди), щоб завадити прибульцям. «Стінку» закладають й на Закарпатті.

Загалом мотив здобування дівчини силою простежується на всій території України. Зокрема, на Поділлі ще до підходу боярів дружки співають про загрозу, що наближається: *«Щось на наш двір наступає, Копитами двір копає, Шабельками вогонь креше, До Галюні на двір чеше»* [10, 331]. У піснях, що тут співаються, наводиться цілий предметний ряд символів, пов'язаних із приїздом кінних вершників: *«Метіль мете, дощик іде Та на коні воронії, та на сідла ільчатії, Та на коні воронії і на узда дротянії, Та на коні воронії, на стремена золотії, Та на коні воронії, на бойчирі молодії»* [10, 331].

Про войовничий похід молодого співають і на Західному Поліссі. Тут момент приходу молодого в народі так і називають – «война», а перед входом до хати, як зазначалось, ставлять «браму» і співають: *«В*

нашому селі дими стовпом, Їде Іванко своїм полком. Їде тестейка воювати, Собі Марійку забирати» [16, 76]. На Закарпатті, збираючись, у молодого співають про «коні посідлані» та наказують боярам: «*ви се стрійте, порох в роги насипайте, пістолята набивайте*», а далі вказують ще й на мету самого походу: «*Там ми найдемо, там розіб'ємо Дерев'яну брамку. Там ми найдемо, там добудемо Молодому молоденьку*» [10, 329]. На Гуцульщині, у с. Рожнів Косівського району Івано-Франківської області, войовничість приходу боярів добре засвідчує сам обряд: «...*бояри у хаті демонстративно відкидають стіл кудись вбік, стріляють у повітря з ракетниць та рушниць так, що все село чує, що бояри уже в молодії на дворі*» [7, 443-445], тоді свашки молодого співають: «*Нас тут є не багато, Нас тут є лиш двісті двоє На подвір'ї молодії*» [7, 443-445]. Такі слова викликають образ чисельного війська. У с. Буковець неподалік Мукачєва співають про озброєний загін: «*Ідуть свати ворохом, стріляють порохом, То шротом, то пшеницьов за краснов молодийцов*» [7, 222]. У Центральній Україні (Чернігівщині, Черкащині) бояри ще й погрожують зруйнувати хату: «*Нас тут не багато: сім раз по семеро, Свату хату перевернемо. Гу!*» [9, 439]. На Східному Поліссі (Сумщині) гості «*силюю да у двір ідуть*», «*шаблями да огонь крешуть*», згадується й мета походу: «*Вони хочуть куренем стати, Вони хочуть Машу забрати*» [8, 207].

Загалом про войовничий загін кінних вершників, які їдуть здобувати дівчину та «*толчуть сиру землю чорними чобітками, золотими підківками*», співають по всій Україні, що засвідчує географія поширення цього мотиву: Волинь, Подніпров'я (Полтавщині [9, 292], Дніпропетровщині [68]), Слобожанщина (Харківщині [9]) та південь України (Херсонщині [9]).

Особливу увагу привертає характер зустрічі боярів молодого з братом молодії. На Опіллі (Львівщині) така зустріч відбувається дуже емоційно. Поки дружки змагаються в хаті зі свашками переспіваними, брат стає на лаві за столом коло вікна, тримає сокиру і не пускає бояр до дівчат, кажучи: «*А ви, розбійники, ви хочете дівчат вкрати*» [9, 485]. До подібного розв'язку конфлікту заохочують дружки брата молодого і на Волині: «*А візьми-но братику, булавку, Да жажени бояроньків під лавку*» [25]. Утративши надію захопити дівчину силоміць, молодий намагається залагодити справу підкупом – кидає на тарілку гроші, але брат не допускає бояр, аж поки дружба підступом не зіпхне його з лави, тоді залазять на ту лаву бояри і обходять, ступаючи по лавах, тричі довкола стола і довкола дівчат і молодії, яка сидить досі, схилена на стіл [9, 485]. Вочевидь, саме цей момент обряду зображено у пісні з Волині: «*Припадь, припадь, Марусюню, до стола, Обступили боярчики довкола – Кіньми грають, двір рубают, Шабелями витинають, Марусюні шукають*» [13, 274]. Цілком ймовірно, що саме так колись бояри могли обходити навколо звоєнованих дівчат на конях, що у теперішньому обряді лише наподоблюється. Звідси ж, вочевидь, і

звичай, за яким молода, чекаючи молодого, сидить, схилившись на стіл, ніби ховаючись.

Мотив здобування силоміць простежується і в обрядодії, за якою молодий, діставшись до молодої, намагається віддерти її від столу, що вдається йому лише за третім разом. Цей звичай поширений майже по всій території України.

У деяких регіонах молоду до столу з комори сунуть на рушнику. Так, на Прикарпатті «стелять рушник і з комори чириз поріг в другу хату до столу її так тягнуть...» [17]. Вочевидь, саме цей звичай, трансформувавши свій первісний вигляд, зберігся у обрядових текстах Західного Полісся, де молода, йдучи на посад, уже сама стелила перед себе рушник: *«Ой ступала Гальочка на поріг, Ой махнула рушником наперед Ой в сторону, дружечки, в сторону. Веди мене, таточку, до столу...»* [3]. На Поділлі (Вінничині) молодій стелили не рушник, а широке біле полотно, по якому вона йшла за стіл [7, 288]. Так само, по полотні за хустки, виводять молоду на двір з хати на Покутті (с. Рожнів Косівського району Івано-Франківської області). Звідси ж, цілком ймовірно, й пішов звичай стелити рушник перед молодими.

У окремих регіонах України молода на посаді сиділа ще й підперезана рушником, край якого знімав молодий, сідаючи біля неї. На Київщині це відбувалось дещо своєрідно: після того, як молодий купляв місце біля молодої, він пов'язував її стан рушником поверх коси, а тоді сідав поруч неї [7, 362-363]. Показовим щодо цього є весільний текст, записаний на Житомирщині: *«Поясок живота помить, Од слъоз не промовить...»* [9, 351]. Найімовірніше, початкові функції звичаю перев'язування стану молодої рушником, як, вочевидь, і покривання молодої фатою, що уособлює сіті, якими в давнину захоплювали дівчат біля води, пов'язані зі звичаєм заволодіння нареченою силою. На користь цього свідчить і звичай, що практикується у с. Крупа Луцького району Волинської області. Тут фату на молоду одягають по приїзді молодого після викупу [7, 344]. Відразу ж після того дівчину й забирали.

Переконаємось, що ту ж семантику заховує й обряд покривання молодої хусткою. Цікавий звичай стосовно цієї думки засвідчено у селах Львівської області (с. Помонята Рогатинського району, с. Івано-Франково). Тут обряд покривання молодої хусткою називають *«перев'язуванням молодої»* [власні записи автора, 2010 р.].

Викрадення молодої або ж її продаж символізує й хустка, за кінці якої виводять молоду з-за столу після посаду [12, 197]. У деяких обрядах хустка й рушник дублюють функції один одного. Зокрема, на Прикарпатті розповідають, що як *«шле до шлюбу, то прив'язували одну хустку їй до руки, а другу – йому до рименя. Ішле так, казали «шальова хустка»* [17]. У Білорусії ж під час весілля молодій праву руку перев'язували рушником, який не знімали протягом усього весілля [2, 11]. Хведір Вовк переконує, що ведення за хустку молодої мусить символізувати викрадення молодої або її продаж, про що свідчить подібний звичай у болгар: кінці хустки прив'язують до пальців молодої; в

Архальгенській губернії після весільного обіду молоду віддають молодому, перев'язавши її руку рушником [12, 197]. Використання ж хустки й рушника у схожих обрядах схиляє до думки про тотожність їх початкових функцій. До того ж, на Західному Поліссі (Рівненщині) ще й зараз хустку називають «ширінкою», у давнину так само називався й згорток полотна. Тому цілком ймовірно, що хустка у цьому обряді – пережиток широкого полотна, що пізніше змінилось рушником, а тоді вже й хусткою.

Мотиви здобування дівчини силою значною мірою присутні й у обряді відходу молодих з дому молодої. Зокрема, на Бойківщині, коли молоді йдуть із хати, дружба вдаряє по разі в одвірки «колокільцем» – палицею, обвішаною дзвониками і стрічками, що, за свідченням інформаторів, є «ознакою його гідності» (чим більше облупає стіну, тим більше для нього честі), тоді кладе «колокільце» під поріг з боку сіней, а молоді через нього переступають [7, 84-85]. Більше цю палицю ніде й не використовують. Найімовірніше, вона може символізувати засіб руйнування будівлі. На Волині обряд не зберігся, але й досі співають: *«Із-за гори та возами гриміли, Коло тестевого двора колокольцем дзвеніли»* [8, 205]. На Сокальщині весільний староста подібним дерев'яним предметом подає знак до виконання певної дії. Тут це «дерев'яний тризубий предмет, рамена якого пооббивані когутячим різноколірним пір'ям, пообчіплювані дзвіночками, а ручка обшита юхтовою шкурою, в кінці ручки – петля з рамінного паска, щоб можна було просунути руку, як в нагайку, його називають «маршілкою» [7]. З археологічних відомостей дізнаємось, що подібні трилопатеві наконечники стріл були віднайдені у пам'ятках висоцької культури. Такі ж трилопатеві наконечники виявлено і у дерев'яній гробниці чорноліської культури, у якій лежав скелет чоловіка, поблизу якого був залізний меч та наконечник до списа, бронзові наконечники стріл, один з яких трилопатевий. У цьому ж кургані виявлено кістяк коня, поряд з яким лежали речі кінської зброї [11, 115-117]. Загальна картина дуже схожа на воїна з конем та зброєю, як і у весільних піснях. Тож, можливо, предмет, який у руках тримав староста, й був колись нагайкою, з якою йшов до хати дружба чи староста, адже тут же співають, збираючи у похід молодого: *«Ой братіку мій рідненький, ой дарую я тобі, Ой дарую я тобі молодецтво своє. Молодечтво своє, вороного коня й сиделечко золоте, і трендельку шовковую. І нагайку дротяную»* [7, 141]. Після виконання пісні хорунжий відразу подає знак, задзвонивши маршілкою, тим самим показуючи, про що йшлося у пісні.

Про нагайки, з якими йдуть по молоду, співають і на Волині [8, 209]. Подібний обряд відходу молодих з двору молодої відбувається й на Закарпатті: староста молодого вдаряє палицею генду (поперечний брусок під стелею, що тримає хату) і гукає: *«Раз! Другий раз! Третій раз! Благословіт дороги!»*. У цей час «молодий і дружба беруть молоду під руки з обох боків та швидко виводять з хати, не даючи їй оглянутись, старша дружка знімає з голови вінок, доганяє молодого і б'є вінком

дружбу, щоб скоро віддалась і вона. Тоді староста молодого знімає з молодой барвінковий вінок, накриває голову молодой білилом (біле прямокутне полотно) так, щоб звисало з голови на плечі і спину» [7, 245]. Елементи насильницького захоплення дівчини очевидні: виведення з хати молодой по-під руки боярами молодого; протистояння дружки, що, швидше, суголосне із початковими функціями дівочого гурту – оберігати, захищати подругу, ніж з бажанням вийти заміж, як згадується у обряді; покривання молодой широким полотном, в якому легко вгадується символіка первісного засобу захоплення. Підтверджуються й припущення про функції палиці, яку тримає дружба чи староста, що виконує роль керівного у чоловічому гурті молодого: вона уособлює засіб руйнування.

Насильницьке вихоплення молодой з власного роду символізує нині й звичай збирання посагу, що наподоблює умикання. Тому-то в цей час співають: *«Тестів двір звоємо, комори зграбуємо, Комори зграбуємо, Ганночку собі візьмемо»*.

Привертає увагу також зовнішній вигляд свити молодого, що приходить за молордою. Зокрема, на Волині (Сокальщині) бояри з молодим вбирались у чорні вовняні сирмеги, смушеві чорні шапки, обведені позолоченим барвінком [7, 130-131]. Такий вигляд нагадує скіфських вершників, які мали у великій пошані золото. За словами Бориса Рибаківа, скіфи-іранці дійсно впливали на слов'ян, в тому числі і на зовнішній вигляд: «Пишна скіфська мода зрівнювала слов'янських вершників і купців зі справжніми скіфами, яких греки називали спільним іменем «скіфи». Дослідник припускає, що «вплив відбувався через слов'янську знать, почавшись досить рано, коли скіфи тільки що повернулись зі своїх багаторічних походів в Малу Азію та змінили в степах кімерійців» [24, 216].

Сьогодні важко однозначно стверджувати про міжетнічні впливи, що могли сприяти встановленню патріархального устрою на українських етнічних землях. Спостереження за фольклорними матеріалами дає можливість висловити кілька припущень. З одного боку, ствердження чоловічої влади, як і появу військових мотивів у весільному фольклорі, можна пов'язувати з княжою добою, коли військова справа, ставши державною, набула особливого розквіту. Звідси ж могли піти й назви весільних чинів: *кнєзь*, *кнєгиня*, як і досі називають молодих у Карпатах та Закарпатті. В силу розквіту військової дружини у Київській Русі і впливу централізованої монополії на перефрїю, подібні мотиви з войовничою символікою могли поширюватись й на інші регіони України. З іншого ж, є підстави для того, щоб пов'язувати весільний фольклор, який оспівує військо молодого як близьку небезпеку, що загрожує, з відомими історії численними вторгненнями кімерійців на українські землі. До подібних висновків схилають окремі факти та спостереження за мотивами весільного фольклору, в якому військо молодого сунне, як *«чорнії хмари»*, про що співається майже повсюдно по Україні: від Західного Полісся до Нижнього Подніпров'я. Найбільшу кількість подібних пісень

усе ж зафіксовано на Центральному Поділлі (Вінничині). Подамо лише один з варіантів: *«Хмарно, туманно надворі – Буяри хату гобкрили. Хтят взяти Марусю з собою, Щоб була Іванкові жоною»* [10].

Схожий опис війська, що суне, як хмара, знаходимо у «Слові о полку Ігоревім», у якому про половецькі орди, що скачуть, говориться: *«Земля мутніє, річки мутно течуть, курява поле вкриває...»*. На думку Бориса Рибаківа, подібне може пов'язуватись із половцями, а може мати зв'язок і з першими фортецями, які зводили по Тясмину, що виникли у чорноліські часи для відсічі кімерійців [24]. Без сумніву, обидві версії заслуговують на увагу, проте сам образ війська, що верне, як хмара, в українському фольклорі міг існувати й до половецьких орд. Свідченням цього – казки із героїчним змістом боротьби проти Змія, зміїних сестер, матері, Баби-Яги, Дівочого Царства, у яких постійно присутній образ чорної хмари. Крім того, Борис Рибаків підкреслює наявність у казкових сюжетах жіночого війська (Баба-Яга на коні на чолі полчищ, що застилають горизонт, як хмара, кобиліці Яги, зміїна мати, сестри), що є головною відмінною рисою, оскільки печеніги, половці – народи патріархальні, у яких не було жінок-войовниць, тоді як у казках вражає багатство войовничих жіночих персонажів, постійні згадки про худобу, пасовисько, табуни коней, бій на току... Усе це біля гір з ущелинами і прірвами, поблизу моря чи за морями. На думку Бориса Рибаківа, це дотюркський світ степових амазонок кімерійсько-сарматського походження [24, 569].

Схожі войовничі жіночі персонажі присутні й у весільних піснях та обрядах. Згадаймо, що поруч із молодим часто їде сваха на возі, а часом і на коні. Решта весільного поїзда йде пішки, що схилиє до думки про те, що колись їх взагалі могло не бути. Реальну войовничість нагадують і вербальні перепалки свашок, світилок молодого та дружок молодой, подекуди жіночий загін навіть стає у стрій, як військо, про що на Поділлі (Вінничині) дружки співають: *«Хай ся світилки не строять, / Коло воріт хай постоять...»*.

У весільному фольклорі присутні також і згадки про тяглову худобу з боку гостей молодого. Зокрема, у с. Ріпниці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області свашки співають, що на подвір'я до тещі надійшло немало: *«...п'ятдесятеро й трое, а ще решта за горами бичуються волами»* [10, 330].

Дуже поширений у весільних піснях і мотив участі ковалів у весільній справі. Так, сюжети про ковалів, які біля великих вогнищ підковують коней, готують військо до походу, виявлено у різних регіонах України; найбільше таких пісень на Поділлі, де ковалів згадують ще й у обряді. Тут навіть сьогодні серед жартівливих промов на весіллі про молодого говорять: *«Наш молодий – син потомственного коваля...»* [7, 278-279]. Можливо, саме тут слід шукати витоків цього образу.

Борис Рибаків стверджує, що перші ковалі у праслов'ян з'явилися у чорноліський час, в IX-VIII ст. до н. е. Ареал чорноліської культури IX-VII ст. до н. е. співпадає із ареалом зміборних легенд та слов'янських

гідронімів. Саме до цього часу, початку ковки заліза, приводить міф про ковальські кліщі, які впали з неба під час царювання Сварога. Дослідник зазначає, що перше знайомство праслов'ян з залізом відноситься, можливо, до кінця білогрудівської культури, а широке застосування кованої залізної і сталевій зброї – до чорноліської. До цієї ж чорноліської культури, на думку Рибаківа, слід віднести і величезні зрушення у соціальній сфері: виділення дружин вершників, організацію побудови великих укріплень на півдні (України – С.П.) у зв'язку з кімерійською небезпекою [24, 527]. Побудову чорноліськими городищ приблизно у кінці IX-VIII ст. до н. е. по південній межі правобережного Лісостепу відзначає також Світлана Березанська, однак пов'язує причину їх появи з протистоянням чорнолісів фракійським племенам, які активізувались саме в цей час [5, 200]. Проте тут же сама дослідниця спростовує свій здогад, зазначаючи, що стосунки чорноліських племен та давніх фракійців залишались порівняно мирними [5, 200]. Відтак, цілком ймовірно, що войовничими племенами, швидше, були сусіди-кімерійці. Андрій Тереножкін пов'язує ранніх кімерійців зі зрубною культурою бронзового віку та зазначає, що ці скотарські племена, ймовірно, іранського коріння, спочатку розміщувались у Нижньому Поволлі, а потім зайняли усі південноруські степи, поки у VII ст. до н. е. не були витіснені скіфами, спорідненими з ними принаймні мовою (теж іраномовні) [30, 104-160]. Так, придніпровські праслов'яни, опинившись у близькому сусідстві з кімерійцями, зазнавали нищівних ударів з боку кочовиків-степовиків, про що, зокрема, дослідники зазначають: «В спустошених пожежами поселеннях ранньої чорноліської культури (білогрудівський етап), в Середньому Подніпров'ї...можна побачити свідчення ранньої воєнної агресії степових кімерійців» [28, 214]. У зв'язку з постійною небезпекою, яка загрожувала, праслов'яни, які жили у придніпровському степу, за зразком самих кімерійців почали створювати своє озброєне вершництво та зводити на межі з кімерійським степом приблизно у IX-VIII ст. до н. е. цілу систему укріплень, фортець. Чорноліські часто будували фортифікації городищ з дерева, землі й каменю. З каменю викладали й зовнішні схили валів [11, 112-113]. Звідси ж, ймовірно, походять фольклорні образи змievих валів у казках та гір, за якими ховається молода у весільних піснях (*«Ой сховай мене, мій батеньку, За кам'янії гори»*), і типовий образ *«камінної»* чи *«кам'яної стінки»*, яку звойовують бояри у весільному фольклорі. Зокрема, на Сокальщині співають: *«Будем лупати, будем стріляти камінну гірку, Будем діставати, будем діставати Івасеві жінку»* [7, 155]. Так само з цього приводу співають й на Поділлі (Вінничині): *«Не стій, зятю, над горою Та не стріляй дробиною»* [7, 227]. Тому гора у весільних піснях може уособлювати високі укріплення, що зводились для захисту від степовиків. У окремих текстах, зокрема, у пісні з Черкаської області, ще й співається, що молодий на коні і з *«чорною шапочною на голові»*, що нагадує образ як скіфського, так і кімерійського воїна: *«Оріхове зерня в стіну б'є, Щось у*

тебе, Галю, в дворі є. Не так у дворі, як за двором, Стоїть Гриша з поїздом. Чи з поїздом, не з поїздом – на коні, Чорна шапочка на голові» [8, 207].

Численні весільні тексти повідомляють також про перешкоди, які долають бояри, йдучи по молоду: *«через річку перепливали», «за море червоне ішли», «через гори та провалля перебирались»,* через *«ліси темненькі»* проходили. Часто згадуються і степи, луки, які були роздоллям для кінних вершників: *«Ой то їхав сивий сокіл лугами, За ним їде дружбонька з стрільбами»* [7, 155]. Цей шлях нагадує походи степових кочовиків, що жили біля моря і нападали на хліборобські села, грабуючи та забираючи дівчат у полон. Тому море, глибока річка, вода, про яку дуже часто співають свашки, може уособлювати лиман Чорного моря, який переходили племена кімерійців у пошуках збагачення та жінок, а дрімучі ліси з'являлись на їх шляху до лісостепових регіонів України. Усе це, за словами дослідників, відбувалось на території чорноліської культури IX-VIII ст. до н. е., тобто у Середньому Подніпров'ї, на правому березі від Волині до Києва і від Дністра до Тясмина, а на лівому – по Ворсклі і Сулі [24, 527]. За археологічними відомостями, чорноліська землеробська культура займала усе Правобережжя Лісостепу. Її знахідки локалізуються у Черкаській, Київській області, на Поділлі та Волині [11, 112]. Саме у цих регіонах найбільшою мірою концентруються мотиви здобування дівчини кінним чоловічим гуртом. Найбагатший предметний ряд військових символів у весільних піснях засвідчено на Поділлі, тільки тут згадуються *«сідла ільчатії»* та *«узда дротянії»*, що можуть походити з часів кімерійців, які сідлами своїх коней (на відміну від скіфів).

На Поділлі, Волині й найбільш поширені сюжети весільних пісень із ковалями, що співвідносяться із чорноліською культурою та добою раннього заліза.

На Поділлі по приході до молодої гості співають, насміхаючись: *«У нашого свата солом'яна хата...»*. Світилки й собі: *«Імберю, маточко, імберю, Розгорни хусточку з паперу Та покриєм русу косу на вечерю»*. На що дружки відповідають: *«Ми імберю та й не знаємо, Ми ся в ньому не кохаємо. А хто його знає, хай ся завиває»* [7, 280-281]. Імбір – південна культура, а, відтак, пісня відбиває протиставлення різних культур, що цілком могло відбуватись у часи протистояння чорноліської культури кімерійцям.

Нині ж мотиви про войовничий прихід почту молодого поширені й поза межами колишньої локалізації чорноліської культури, що перебувала під впливом кімерійців. Пояснень цьому може бути декілька. Поширенню таких мотивів могла сприяти міграція кімерійців, що відбувалось внаслідок значних утисків скіфів, в інші регіони України наприкінці VIII – поч. VII ст. до н. е. Частина кімерійців відкочовує на захід, а також у лісостепові райони України [26, 118]. Саме у цей час, за словами Світлани Березанської, у кінці VIII – поч. VII ст. до н. е. гинуть чорноліські городища і життя на них майже повсюдно зупиняється. У

ряді випадків віднайдено сліди пожарищ (Інбек, Чорноліське). Дослідниця припускає, що це відбувалось внаслідок вторгнення з заходу та пов'язує із цим переселення правобережних племен на лівий берег Дніпра, в тому числі на Орель і Ворсклу. Це переселення давно помічене і фіксується багатьма археологами. Велика кількість пам'яток доводить, що на Лівобережну Україну переселилась значна частина племен чорноліської культури. Певна кількість відійшла на північ, де розселилась в спорідненому середовищі і ввійшла у склад могилянської групи пам'яток [5, 200]. Тому поширення войовничих мотивів могло відбуватись і завдяки переміщенню чорнолісів на Лівобережну та Північну Україну.

До того ж, кімерійці були не єдиними войовничими сусідами праслов'ян. Окремі дослідники повідомляють, що окрім кімерійців, праслов'янські землі широким півкругом охоплювали з півдня кельти і даки [24, 514]. У середині I тис. до н. е. кельти витіснили слов'ян з Наддунайщини і дійшли до меж Західної України [29]. Звідси, вочевидь, поширення войовничих мотивів у Карпатах та суміжних регіонах. Ймовірно, саме від кельтів походить назва парубків з боку молодого на весіллі, оскільки слово «*бояри*» кельтського походження. Прикметно, що на Бойківщині дружину молодого називають *боярами* тільки під час весілля, а під час вінкоплетин – *поручниками* [8, 63-78].

На Західному Поліссі поширення пісень з мотивами войовничого приходу почту молодого може обумовлюватись приходом на Полісся племен поморської культури з півночі Польщі у VII ст. до н. е. Їх пам'ятки трапляються на Західному та Малому Поліссі, Волині [15, 21]. По Горині ж з Полісся околиці Рівного охоплювала милоградська культура, ареал поширення якої продовжувався аж до Білорусі, її ж дослідники часто ідентифікують з Геродотовими неврами, вказуючи на етнокультурний зв'язок зі Скіфією [15, 21].

Мотиви насильницького здобування дівчини, які співвідносяться із добою раннього заліза, вочевидь, синхронні з часом встановлення патріархату на праслов'янських землях. На думку Бориса Рибаківа, пастуший патріархат, який зародився у бронзовому віці, найімовірніше, не особливо інтенсивно розвивався в перші століття відосібленого життя праслов'ян, коли розселення шнуровиків уже завершилось, а господарство велось не на скотарській, а на змішаній основі. Новим поштовхом для посилення патріархальних форм, на думку дослідника, міг виявитись розвиток соціальних відносин: виділення дружин, зростання влади вождів, що стає помітним лише до самого кінця бронзового віку і особливо яскраво позначається у пору відкриття заліза. Тому праслов'янський патріархат був значно пізнішим явищем, ніж патріархат Середземномор'я і Малої Азії [24, 512].

Поряд із викраденням жінок дослідники розглядають також і їх купівлю, співвідносячи обидві форми шлюбу із часом виникнення парного шлюбу. Про слов'янський звичай купівлі жінок згадує Хведір Вовк, зазначаючи, що поляни уже не «ходили» по молоду («ходити» в

літописах вживалося в розумінні озброєного походу), а практикували купівлю дівчат. Це мало такий вигляд: жених приводив дівчину в супроводі своїх товаришів після того, як були виконані певні релігійні церемонії в хаті молодої, а другого дня, мабуть, після того, як він мав докази невинності, молодий посилав батькам дружини умовлену ціну [12, 223]. В цьому, вочевидь, слід вбачати уже більш цивілізовану форму становлення патріархального устрою.

Саме на цьому етапі розвитку сім'ї сімейно-побутові обряди набули найбільшого розвитку, оскільки відособлення великих патріархальних сімей, які вели замкнений спосіб життя, спричинило до відділення їх у окремі виробничо-економічні одиниці і вироблення єдиного духовного сімейного центру. У такий великий патріархальній родині жінка не виходила за межі вузького кола сімейних стосунків, а становище її позначалось абсолютним підкоренням чоловічій владі, відображенням чого є образ невістки у весільному обряді другого дня весілля, за якого локалізація подружжя у домі молодого вважається уже нормою.

Список використаних джерел:

- 1.Алексеев В. *История первобытного общества: [учебник для вузов]* / В. Алексеев, А. Першиц. – М.: Высшая школа, 1990. – 351 с.; 2.Андрушко Л. *Рушник у весільній обрядовості* / Л. Андрушко // *Берегиня*. – 2000. – №1. – С. 9 – 13.; 3.Архів ПВНЦ. – Ф. 5. – Од. зб. 15; 4.Архів ПВНЦ. – Ф. 5. – Од. зб. 32. ; 5.Березанская С. *Северная Украина в эпоху бронзы* / С. Березанская– Киев: Наукова думка, 1982. – 209 с. ; 6. *Весілля*. У 2-х кн. – Кн. 1 / [упор., прим. М. Шубравської]. – К.: Наукова думка, 1970. – 470 с.; 7. *Весілля*. У 2-х кн. – Кн. 2 / [упор., прим. М. Шубравської]. – К.: Наукова думка, 1970. – 479 с.; 8. *Весільні пісні* / [упор., вступ. стаття та прим. М. Шубравська]. – К.: Дніпро, 1988. – 476 с.; 9. *Весільні пісні*. У 2-х кн. – Кн. 1. / [упор., прим. М. Шубравської]. – К.: Наукова думка, 1982. – 871с.; 10. *Весільні пісні*. У 2-х кн. – Кн. 2. / [упор., прим. М. Шубравської]. – К.: Наукова думка, 1982. – 670 с.; 11. *Винокур І. Археологія України* / І. Винокур, Д. Телегін. – К.: Вища школа, 1994. – 318 с.; 12. *Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології* / Ф. Вовк. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.; 13. *Грушевський М. Історія української літератури*: В 6 т. 9 кн. – Т. 1 / М. Грушевський. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.; 14. *Давидюк В. Генеалогія українського фольклору* / В. Давидюк.. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 108 с.; 15. *Давидюк В. Етнологічний нарис Волині* / В. Давидюк. – Л.: Інститут культурної антропології, 2003. – 70 с.; 16. *Денисюк І. Пісні з-над берегів Турського озера: Пісні і коментарі* / І. Денисюк. – Л.: Надстир'я, 2004.; 17. *Запис автора у с. Тухля Сколівського району Львівської області*. ; 18. *Золотарев А. Происхождение экзогамии* / А. Золотарев. – Ленинград.; 19. *Ілларион Митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: [історико-релігійна монографія]* / Ілларион Митрополит. – Вінніпег: Інститут дослідів Волині, 1981. – 424 с.; 20. *Максимов А. Что сделано по истории семьи?* / А. Максимов. – М., 1901. – 172 с. ; 21. *Марчук З. Генеалогія українського весілля* / З. Марчук. – Л.: Інститут культурної антропології, 2005. – 284 с.; 22. *Подоліук С. Білокальний шлюб в українському весільному фольклорі* / С. Подоліук // *Філологічні студії*. – Ч. 1. – Л., 2010.; 23. *Подоліук С. Пережитки матрилокального шлюбу в українському весільному фольклорі* / С. Подоліук // *Фольклористичні зошити*. – Вип. 13. – Луцьк, 2010. – С. 16-30.; 24. *Рыбаков Б. А. Язычество древних славян* / Б. Рыбаков. – М., 1981. – 606 с.; 25. *Сербинівське*

весілля / [запис, транскрипції та впорядкування Р. Цапун]. – Рівне: Перспектива, 2001. – 144 с. ; 26. Словник-довідник археології. – К.: Наукова думка, 1996. – 430 с.; 27. Смирнов И. Вотяки / И. Смирнов // Весник Европы. – 1883. – №4. – С. 562 – 583.; 28. Смирнов И. Пермь / И. Смирнов // Весник Европы. – 1883. – №4. – С. 218. ; 29. Стрижак О. Сучасні наукові теорії про батьківщину слов'ян / О. Стрижак // Народна творчість та етнографія. – 2000.; 30. Тереножкін А. И. Киммерийцы / А. И. Тереножкін. – Киев, 1976.

Ірина Приліпко, к. філол. н., докторантка

СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ РЕЛІГІЙНИХ ПРОБЛЕМ, ОБРАЗІВ КАТОЛИЦЬКОГО ТА УНІАТСЬКОГО ДУХОВЕНСТВА У ТВОРАХ І. ФРАНКА «МІСІЯ» Й «ЧУМА»

Анотація

У статті розкриваються особливості зображення у творах І. Франка «Місія» й «Чума» релігійних відносин та міжцерковних протиріч на західноукраїнських землях другої половини XIX ст.; показується взаємозв'язок релігійних, політичних та національних процесів. Окрема увага зосереджена на аналізі образів католицького (єзуїт Гаудентій) та греко-католицького (отець Чимчикевич) духовенства.

Ключові слова: греко-католики, духовенство, єзуїти, католицизм, образ, церква.

Summary

The paper explores the specificity of representation in I. Franko's works «Mission» and «Pestilence» religious relations and interchurch conflicts on the West of Ukraine from the middle of the XIX century; exposes the connection process of religious, political and nationals. The attention concentrated on the analysis the images of catholic's (jesuit Gaudenty) and greeco-catholic's (priest Chymchykevych) clergy.

Key words: greeco-catholics, clergy, jesuits, catholicism, image, church.

Значне місце у художніх і публіцистичних творах І. Франка (1856–1916) займають проблеми релігійних та церковних відносин, образи духовенства. Явище католицизму, діяльність пап та католицьких орденів, проблеми поширення католицизму на західноукраїнських землях, стан уніатської церкви й греко-католицького духовенства XIX ст. І. Франко аналізував у своїх публіцистичних студіях, зокрема в статтях «Католицький панславізм» (1881) та «Воскресеніє чи погребеніє?» (1884). Констатуючи факти поширення католицизму на Галичині й те, що «Русь-Україна представляє для католицько-єзуїтської місії дуже понадну ціль» [1, с. 224], І. Франко розкривав причини й мотивації насадження єзуїтами католицизму, вказував на політичне підґрунтя цього процесу, зокрема на зацікавлення Австрії у поширенні католицизму на західноукраїнських й інших слов'янських землях, адже це був один із способів послаблення могутності Росії: «[...] край наш призначений відіграти велику роль в цілій будущій судьбі Східної Європи. Він становить не тільки ключ до внутра Росії, але разом і найбільше джерело її сили; позбавлена України Росія втратила би всяке значення на Чорнім морі і на Балканськім півострові, відтак відтята була б від цілого майже слов'янського світу. [...] Ставши католиками, русини легше зможуть ужитися на знаряддя для польських реставраційних цілей» [1, с. 223–224, 225].

Покаатоличення західноукраїнського населення, проблеми релігійних відносин, діяльність уніатської церкви, католицького й греко-католицького духовенства другої половини XIX століття знайшли висвітлення в оповіданнях І. Франка «Місія» (1886) та «Чума» (1887), які є частинами задуманої письменником трилогії, що мала називатися «Чорна хмара» (третя частина трилогії, під назвою «Тріумф», залишилася незавершеною). Фанатичним прихильником католицизму й ідеї його поширення у творах «Місія» й «Чума» зображений патер Гаудентій, усі думки якого зосереджуються навколо апостольської місії й мучеництва за віру: «Мрії про сміле апостольство і мучеництво за віру наповняли його голову і просвічували в його снах. [...] блиском світилися перед його уявою картини понурого, хмарного неба, диких лісів і пустинь з живучими в них ще дикішими дикарями-поганами, а то й кроваві сцени муки, тортур і смерті за віру» [3, с. 265]. Розкриваючи образ Гаудентія, І. Франко акцентує увагу на проблемі релігійного фанатизму – рисі, характерній представникам ордену єзуїтів. Мрії Гаудентія про можливість мучеництва за віру складали головну мету його життя, «були висхідною точкою всіх його думок, не дозволяли навіть наклонитись якій-небудь критиці, але, концентруючи всі його духові способи до ділання в однім напрямі, виробили з нього дикого фанатика, майже не здатного спіймати хід думок, відмінних від його власних» [3, с. 265]. Породжена фанатизмом нетерпимість до інших віровчень, відмінних переконань та поглядів у Гаудентія поєднувалася з лицемірством, яке для нього було способом приховати відсутність релігійної толерантності: «Тільки з трудом він укривав свою яру нетерпимість до всіх відмінних переконань під маскою єзуїтської смирності і укладності, до котрої його наломлено ще малку» [3, с. 265].

З метою вмотивування психології та вчинків Гаудентія, І. Франко зображує окремі фрагменти з його дитинства, що вплинули на характер та світосприйняття. Дві події, свідком яких став малий Шимко (справжнє ім'я героя), справили на нього сильне враження, що позначилося на його свідомості. Перше враження – світле – було викликане короточасним перебуванням єпископа Войтаровича в хаті батьків Шимка (Гаудентія): «[...] він сам і досі не знає, що було головним змістом того світлого і сильного враження його дитинства: чи вид пишного убору і поважної постави єпископа, чи вилізана після його підвечірка від яєчниці ринка?» [3, с. 266]. Друге враження – страше – від спостереження наслідків різни 1846 року: «Були се кроваві сцени різні, а, властиво, тільки її наслідків. Через віконце батьківської хати бачив він тягнені до Тарнова драбинні вози з помордованими та покаліченими панами» [3, с. 266]. Цей спогад з дитинства, а також страшні сцени у батьківській хаті (нестямлений голодом та стражданнями дітей батько зарізав двох його братів), вплинули на формування життєвого спрямування Шимка (Гаудентія), витворили візію його власної місії: «Від тої ранньої пори застрягли в його душу ті кроваві сцени, і пізніше, під впливом понурої аскези і темних догматів та кровавих мученицьких історій, переродились в те гаряче бажання мученицької смерті, котрим він був перенятий [...]» [3, с. 267]. Перше добре ставлення до себе Шимко (Гаудентій)

відчув не від батьків, а від єпископа Войтаровича, «котрий бідного, напівнеживого хлопчину взяв з суду на свої руки, показався для нього другим, ліпшим батьком» [3, с. 270]. Саме єпископ Войтарович «помістив його в Кракові у патерів-єзуїтів, заплативши досить значну суму за його виховання» [3, с. 271]. Відтак, дитячі враження, виховання у патерів-єзуїтів сформували у героя уявлення про власну життєву місію, про мученицьку смерть за віру. Можливість реалізації своєї місії Гаудентій бачить в отриманому дорученні, яке полягало у тому, що він мав довідатися про ситуацію у середовищі підляських уніатів, а в разі потреби «адміністрував би св. тайни і заспокоював би інші духовні потреби підлясків» [3, с. 276].

Ідея місії, бажання мучеництва за віру в уяві Гаудентія були далекими від реального життя. Переконання у тому, що він «готов був на мучеництво» [3, с. 276–277], надихало на поїздки в невідомі місця: «Повний тої готовості, повний віри в святість і важність свого діла, а вкінці повний молодечого запалу, він їхав у далеку, незнану країну, твердо переконаний, що ті моральні сили, вкупі з благословенством св. вітця, вистарчать до сповнення вложеного на нього обов'язку» [3, с. 277]. Проте реальні труднощі, з якими зіткнувся Гаудентій, швидко розвіують його мрії про апостольську місію й послаблюють бажання «мученицького вінця» [3, с. 277]. Перші сумніви у можливості реалізації місійного завдання у героя виникають під час спостереження за родиною сільського старости: «Він пильно вдивлювався в лица людей [...]. На низьких, тупих чолах видно хіба ліни्वство думки і упір, властивий дикарям [...]. Щось мов кліщами здавлювало серце у патера. І він має в ту темну, м'ясисту масу тхнути духу! Має в тих грубих кльцогах розпалити чистий, святий огонь, котрим палає сам? І того всього має він dokonати під ненастанним доглядом ворожої власті, під всестороннім тиском тисячних, могучих рук? Яке величезне, людські сили понад, завдання! У патера руки опустилися» [3, с. 284]. Реальний стан справ, зокрема особливості релігійного налаштування людей, побутові незручності, страх бути спійманим владою, не відповідали уявленням Гаудентія про апостольську місію, а намагання переконати себе, «що все те – заслуга перед богом, що все те – терпіння, нерозлучні з усяким великим ділом, з апостольством» [3, с. 287], не допомагали, адже «його нерви, непривичні до такого мучеництва, не давали в спокоїтись такою філософією» [3, с. 287]. Врешті, після пережитих негараздів й жахів, у Гаудентія «одне бажання пересилювало всі інші: коли б швидше дохопитись спокійного, безпечного, теплого кутика!» [3, с. 295].

Висловлюючи у своїх публіцистичних працях ставлення до католицизму загалом і до проблеми покатоличення західноукраїнського населення зокрема, І. Франко писав: «Златинізування русинів було би рівночасно їх відреченням від руської народності, їх спольщенням» [1, с. 231]. Загалом, І. Франко підкреслював негативні наслідки «для русинів принімання обряду латинського, котрий мусив би мов клин вбитися в живе тіло нашого народу, мусив би «неперебутою пропастею» відділити нас від наших братів за Збручем [...]» [1, с. 241]. Авторське ставлення до проблеми покатоличення західноукраїнського населення й до діяльності єзуїтів у оповіданнях «Місія» й

«Чума» значною мірою розкривається через іронічно-негативну семантику образу єзуїта Гаудентія, через зображення його способу життя, навчання, «місію», її фінал і результат. Лицемірство й фальшивість діяльності єзуїтів підкреслюється тим, що у патерів-єзуїтів у Кракові герой зіткнувся з «подобою монастирської строгості, але далеко від неї на ділі, з подобою серйозної наукової праці, але знов-таки далеко від неї» [3, с. 271].

Увиразнюючи негативні аспекти діяльності Ватикану, представників ордену єзуїтів, письменник показує, що, відстоюючи й поширюючи католицизм, Рим на перший план ставив лише власні інтереси, виявляючи байдужість до національних проблем народів, серед яких відбувалася католицька пропаганда. Так, у перемовинах між Росією й Римом «в справі інавгурації після 1864 р. «обрусення» і опрацювання» [3, с. 271] польських та західноукраїнських земель, католицька церква не виступала «проти нехтування і нігечення народності, чи то українсько-руської, чи польської» [3, с. 271–272], адже Рим «боронив тільки інтересів католицизму, тобто своїх власних інтересів, і для тих інтересів готов би був наказати полякам зректися своєї народності і поробитися «коренно-руськими», щоб тільки лишалися католиками [...]» [3, с. 272]. Слідуючи реальним фактам, І. Франко висвітлює ще одну релігійну проблему – поширення православ'я на західноукраїнських землях, що відбувалося як наслідок домовленостей Ватикану й Росії. Процеси «опрацювання так званого Західного краю», «навернення на православ'я підляських уніатів» [3, с. 271] супроводжувалися втручанням у національні інтереси, зросійщенням населення, арештами та висиланням католицьких й уніатських священиків до Сибіру: «Росія переговори тягла, а тим часом енергійно і сквапно провадила діло винародовлення і опрацювання всіма можливими адміністративними способами. Факти грубого насильства і брутальної неваги до звичаїв і переконань народних проривалися в печать, доходили до Рима в тисячних приватних листах і секретних донесеннях польського духовенства» [3, с. 272]. Факти переслідування греко-католиків розкрито через розповідь Яна Франковського, яку, як зазначив І. Франко, було ним відтворено «з його власних уст 1884 р.» [3, с. 275]. Ян Франковський, котрий очолив делегацію до Рима підляських селян-уніатів, розповів про своє рідне село: «Уніатського священика давно прогнано з села, а на його місце поставлено православного попа, уродженого якогось туляка, котрого селяни і не розуміли, і всіми силами ненавиділи за здирство» [3, с. 272]. Не бажаючи ходити до православного попа, селяни змушені підпільно вдаватися зі своїми потребами до католицького священика у таємний склеп, який невдовзі було викрито, а священика кинуто до в'язниці, де він, «слабовитий і сибірською каторгою до останку винищений чоловік, швидко занедужав і був переведений до тюремного шпиталю, в котрім по кількох тижнях і помер» [3, с. 274].

Прийшовши в підляське село, Гаудентій бачить, що селяни, батьки й діди яких були греко-католиками, міцно тримаються своїх релігійних переконань, хоча уніатська церква на той час зазнавала утисків: «На всі боки пильнують, стережуть, як диких звірів. І за що? За те, що батьківської віри держимось, що бога відректись не хочемо і царя за бога не признаємо!» [3, с. 290]. Дехто з

греко-католиків, хто був менше релігійним й більше практичним, як староста села, аби уникнути переслідувань та мати «довір'я у начальства» [3, с. 279], «вважали ліпшим бодай про око придержуватися православ'я» [3, с. 279]. Підтримувало віру в людей також переконання у всемогутності Папи Римського, який, як вони вважали, може їх захистити, адже «віра в непобориму силу і безмежну власть святого отця творила властиве ядро їх релігії» [3, с. 286]. Саме тому присяжний просить Гаудентія не говорити селянам про те, що Папа Римський нездатний захистити греко-католиків, адже не може втручатися й вирішувати політичні питання: «За що ж нам, бідним людям, і держатися, коли остатня надія на святого отця покине нас? [...] Патер сам себе не тямив з оstownіння. Ось воно як! Ось на яких основах стоїть тут унія! Ось за яку правду ті люди гинуть, руйнуються і йдуть в тюрми та на вигнання!» [3, с. 287].

У контексті відтворюваних церковних і, пов'язаних з ними, політичних колізій увиразнюється розуміння простими людьми релігійних проблем. Селяни, які не усвідомлювали того, що Бог один й лише релігійні вчення про нього різні, вразили Гаудентія своїм «низьким способом думання» [3, с. 290]. Визнаючи лише віру своїх батьків, селяни-уніати не признавали «шизматичького бога» [3, с. 289]. Не знаючи тонкощів віровчень, прості люди сприймали насамперед зовнішній бік релігії, а це було вигідно для реалізації намірів єзуїтів. Слухаючи селян, спостерігаючи за ними, Гаудентій «порозумів, що не настільки внутрішній зміст, кілько зверхні форми католицизму дорогі для тих простих людей і що, піддержуючи ті форми, він наразі сповнить головну часть своєї місії» [3, с. 291]. Водночас, І. Франко показує, що попри примітивне розуміння релігійних нюансів, простим селянам були притаманні високі моральні якості, які проявилися зокрема в тому, що вони, наражаючи себе на небезпеку, не полишають Гаудентія у біді й перевозять його за кордон, рятуючи таким чином від переслідування й ув'язнення. Відтак, «дикарі» й «варвари» [3, с. 284, 295], яких Гаудентій мав намір духовно просвіщати, здивували його своєю гуманністю, у результаті чого він «порозумів, які глупі, низькі і підлі були його підозріння, як твердо і безповоротно готові були ті люди рішитись на таке діло, за котре заплати не могли ждати ніякої, але в котрім могли стратити все, що тільки для чоловіка є найдорожче на світі. Перший раз глянув він на тих простих варварів не тільки з подивом, але і з глибоким поважанням» [3, с. 294–295].

Зображуючи релігійні й церковні протиріччя, І. Франко акцентує на тісному взаємообумовленому зв'язку релігійних, національних, політичних проблем. Так, одним із наслідків насильного насадження православ'я було те, що люди цуралися своєї мови, втрачали свідомість власної національної приналежності. Крізь призму сприйняття головного героя письменник розкриває посягання Росії на інші землі, прагнення контролювати релігійне, а відтак й політичне, суспільне життя західноукраїнських земель: «Ота величезна, самодержавна і шизматичька Росія, котру він досі знав тільки з оповідань, а представляв собі як якогось тисячоголового дракона, готовилась тепер вхопити його в свої могучі лапи, завити і зім'яти, як пилину, закинути десь у бездонну пропасть, у глуху темряву, до котрої не доходить ані

промінь світла, відки не долетить на світ ані один зойк катованої жертви» [3, с. 293]. Таким чином, І. Франко показує, що як окатоличення, так і оправославлення греко-католиків було обумовлено політичними мотивами й супроводжувалося нехтуванням релігійними та національними переконаннями населення.

Підняті в оповіданні «Місія» релігійні проблеми, образ патера Гаудентія знаходять свій розвиток і розкриття у другій частині задуманої І. Франком трилогії «Чорна хмара» – у творі «Чума». Не полишивши ідеї апостольської місії, Гаудентій з'являється до пріора єзуїтського монастиря в Тернополі й висловлює свої думки щодо уніатської церкви та бажання, аби його погляди були викладені у «рапорті вітцю провінціалові» [5, с. 301]. Все це наштовхує пріора на небезпідставні підозри щодо Гаудентія, який видається йому шпигуном і таємним донощиком. Лицемірство, схильність до шпигунства й доносів у творі зображено і як особисту рису Гаудентія, і як неодмінну ознаку діяльності єзуїтів: «Зачудування пріора перейшло в нетерпеливість. Він почував якесь обридження і ненависть до того пригнобленого лицеміра і донощика, що ось сидів перед ним; але рівночасно не міг не признати, що той в сьому разі поступає зовсім в дусі правил єзуїтського закону» [5, с. 304]. Викладаючи свої думки пріору, Гаудентій проявляє себе пристрастним захисником католицизму й противником православ'я. У діяльності ж уніатської церкви та в її прагненні до автономії він, як і більшість єзуїтів, бачив перешкоду поширенню католицизму й був переконаний, що «положення тої так званої унії зовсім хистке, що в нинішню пору вона – рослина без коріння: від православ'я відстала, а до католицизму пристала» [5, с. 307].

У статті «Воскресеніє чи погребеніє?», пишучи про специфіку й мотивацію діяльності єзуїтів, І. Франко зазначав: «Коли їм удасться зовсім окатоличити русинів галицьких, то при їх помочі далеко легше буде знайти доступ і до русинів закордонових і зробити вилом в православній єдності Росії. Такий рахунок роблять єзуїти pro domo sua» [1, с. 224]. Поширити католицизм через західноукраїнські землі далі на Схід, усунувши на цьому шляху суттєву перешкоду – уніатську церкву – такі наміри намагається реалізувати своєю діяльністю Гаудентій: «Автономія, нейтральність в часі боротьби – се ж те саме, що зрада. Ось чому ми поперед усього повинні викоренити всі ті автономічні забаганки, утвердити католицизм sans phrase, і тоді тільки будемо мати в руках могутню підйому для дальшої боротьби зі Сходом» [5, с. 307]. У творі, як і в оповіданні «Місія», через образ Гаудентія І. Франко показує притаманну єзуїтам релігійну непримиренність, несприйняття ними православної та греко-католицької церков, фанатичну відданість ідеї цілеспрямованого й системного насадження католицизму: «Поперед усього впливати на простий народ по селах і місточках, викорінювати поміж ним заразу двоєвірства і систематично виховувати в нім релігійний католицький дух» [5, с. 309]. У процесі покатоличення населення єзуїти вдавалися до невинуватих, з точки зору релігійної толерантності, засобів. Так, роздратований численним паломництвом людей до православного Почаєва, Гаудентій православну службу називає «шизматичкою відправою» [5, с.

308] й прагне, щоб віруючим-уніатам було «остро заборонено ходити на православні відпусти до Почаєва або навіть до Києва» [5, с. 310]. Перейняті метою поширити католицизм, єзуїти не дбали про інтереси місцевого населення. У статті «Католицький панславізм», пишучи про католицизм, який звернув «очі свої на схід, до слов'ян» [2, с. 71], І. Франко зазначав: «Розуміється, що добра, розвитку, поступу слов'ян він не міг мати на цілі, що папи римські дбали тільки про те, щоб придбати престолові своєму нових слуг, нову опору, а для сеї цілі всі дороги добрі» [2, с. 71]. В оповіданні «Чума» показана неприхована зневага єзуїтів до місцевого населення, нехтування їхніми інтересами, мовою. Так, Гаудентій у розмові з отцем Чимчикевичем говорив «якнайдобірнішою польщиною, пильно вистерігаючись, щоб ані разу не осквернити свого язика руським словом» [5, с. 318].

У своїй діяльності єзуїти намагалися вплинути як на населення, так і на духовенство. Поширюючи свій вплив на священників інших конфесій, вони доводили доцільність запровадження celibату. У вже згаданій статті «Воскресеніє чи погребеніє?» І. Франко писав: «Очевидно, що тенденція єзуїтів і мартвиxвстанців єсть – довести народ наш від унії до цілковитого латинства і духовенство наше до celibату та до тої строгої єзуїтської дисципліни, яку вони досить нетактовно раптом відслонили були в неудалім проєкті адреси до папи, відкиненім відпору́чниками нашого духовенства» [1, с. 230]. Міркуючи про план впливу на уніатське духовенство, Гаудентій висловлює переконання, що «особливо треба пильнувати, щоб молоде покоління попів висвячувалось не інакше, як в безженстві» [5, с. 310]. Відсутність celibату в греко-католицькій церкві, на переконання єзуїтів, негативно позначається на діяльності духовенства: «Там, де би треба працювати для католицизму, віддавати себе нероздільно і безумовно його інтересам, вони слухають своїх жінок, поступають так, як їм наказують їх родинні відносини! [...] Що ж то за священник вийде з молодого чоловіка, котрий завтра має бути посвяченим на єрея, має прийняти найвище церковне таїнство, а сьогодні, замість у скупленні духу приготувитись до того святого акту, їздить по празниках, витинає «козачка» та «коломийки», завертає голови попадянкам і ні про що більш не думає, як тільки про те, щоби найти собі наречену з добрим посагом і позбутися довгів, нароблених у семінарії?» [5, с. 305, 306]. Західноукраїнське греко-католицьке духовенство неприхильно ставилося до celibату, запровадження якого могло мати негативні наслідки, на що вказував й І. Франко у статті «Уніатський синод» (1891): «Духовенство уніатське дуже його боїться, бо знає добре, що celibат випнув би його з нинішнього, зглядно незалежного і світського становища, відірвав би його ще більше від народу і зробив би його послухним і податливим знярядом в руках Рима. Балакати о якій-небудь автономії «церкви руської» тоді не було б і думки» [4, с. 220].

Важливе значення у контексті розкриття становища західноукраїнського греко-католицького сільського духовенства другої половини XIX століття у творі «Чума» має образ отця Чимчикевича. В уяві єзуїта Гаудентія уніатське духовенство поділяється на дві групи: «Є між ними хитрі, котрі устами

визнають унію з Римом, а душею тягнуть до православ'я і під видом «очищення обряду» силкуються підігнати унію під православні форми, віддаляючи її чимраз далі від святої римської церкви» [5, с. 310]. Оскільки такі священники, на переконання Гаудентія, є суттєвою перешкодою у поширенні католицизму, то треба «поступати з ними так, як з ворогами на війні» [5, с. 310]. Друга категорія уніатських священників, за Гаудентієм, «се допотопники, убогі духом і добродушно наївні» [5, с. 310], відповідно, вони не є значною перешкодою для діяльності єзуїтів, «їх треба привертати ласкою, піддобрювати їх всякими спокійними способами і звільна перероблювати на наші знаряди...» [5, с. 310]. Саме до цієї категорії відносить Гаудентій отця Чимчикевича, даючи йому таку характеристику: «[...] дідуган вісімдесятилітній, дивачисько, освіти майже ніякої, стотнісний хлоп поміж хлопами, про догмати віри ніякісенького розуміння, – одним словом, проява допотопна. І при тім предобродушний чоловік, наївний і довірливий, як дитина» [5, с. 314]. Хибність уявлення єзуїта про наївність й довірливість греко-католицького панотця доводиться через зображення способу, до якого вдався отець Чимчикевич, аби перешкодити Гаудентію реалізувати свої наміри в справі навернення селян на католицизм. Нагадавши, що в їхньому селі сто років тому лютувала чума, панотець відправляє молебень за померлими й наказує впродовж дня дзвонити в дзвони, позбавивши таким чином Гаудентія можливості виголосити проповідь. У контексті зображуваних подій, крізь призму сприйняття їх отцем Чимчикевичем увиразнюється семантична паралель між чумою та діяльністю єзуїтів: дзвонами з села проганяється разом із чумою і єзуїт Гаудентій. Відтак, попри свою простоту й щирість, отець Чимчикевич виявляється національно й релігійно свідомим, він розуміє негативні наслідки можливого покатоличення населення й порівнює діяльність єзуїтів з чумою: «Находить на нас чорна хмара з заходу, грізна, узброєна просвітою, хитрощами, інтригою, протекціями і всякими мудримми штуками; а що ж ми поставимо насупротив неї? Находить велика пошесть, страшна чума, котра може змести нас з лица землі, як вода злизує мул» [5, с. 329].

Загалом, образ отця Чимчикевича є втіленням типу священника, про якого писав І. Франко: «Одинокими майже провідниками того народу суть священники, звичайні, убогі [...]» [1, с. 224]. Духовним провідником свого народу, його душпастирем є отець Чимчикевич, який своєю діяльністю й способом життя максимально наблизений до народу. Зачудування викликає у Гаудентія спосіб життя священника, який мешкає у звичайній селянській хатині, а побудовану громадою для нього «гарну резиденцію» [5, с. 315] не прийняв, склавши там снопи. На здивування Гаудентія, усі парафіяни в селі вміють читати та писати й заслуга в цьому саме отця Чимчикевича: «– [...] в нашій селі весь народ освічений, всі діти вміють читати і писати далеко краще, ніж по сусідніх селах, де є школи. [...] Я їх навчив. Від тридцяти літ у мене така установка, що неписьменному парубкові і неписьменній дівці з сього села шлюбу не дам» [5, с. 320, 321]. Проповіді отця Чимчикевича нагадують буденну, але щиру розмову з народом: «Я знаю, що бесідник я не мудрий. Заснуть мої парафіяни, їй-богу, заснуть, коли почну їм говорити про те, що не

в'яжеться безпосередньо з їх життям. Не маю того дару – говорити плавно і до ладу про такі речі, що не торкаються зблизка до їх життя. [...] А прикидатися, лукавити душою, вчити людей тому, чого сам не знаю, на те я, reverendissime, застарий, – сумління не дозволяє» [5, с. 323]. Уникаючи незрозумілих для простих селян релігійних догматів, отець Чимчикевич звертається до них зі щирими, простими, але близькими щоденному життю селян настановами, поєднуючи християнські заповіді з практичними порадами: «Я вчу, не проповідую, а так попросту, в розмовах, про домашні, близькі всякому речі. Се я добре знаю, і вони розуміють. «Не кради, не пий, не проклинай, не бий, другому в біді допомагай!...»» [5, с. 324]. Переконливими є результати такого підходу: в селі немає злочинців («[...] за десять літ з нашого села ніхто в криміналі не сидів» [5, с. 324]), діє читальня, росте сад, названий «Покутний», адже отець Чимчикевич «зачав кожному завдавати таку покуту, щоб зразу коло своєї хати, а далі й на тій пустопаші засадив або защепив одно овочеве дерево, а за тяжкий гріх, то й кілька» [5, с. 324]. Позитивне значення образу отця Чимчикевича чи не найяскравіше увиразнюється у словах його помічника й товариша Прокопа: «– Не попом, а батьком рідним! От чим ви були для нас!» [5, с. 329].

У контексті зображеної в оповіданнях «Місія» й «Чума» боротьби єзуїтів за сфери релігійного й, відповідно, політичного впливу, увиразнюється дещо спрощене й практичне (у Почасві «за сповідь менше беруть, ніж у Підкамені, а до того ще зимою в церкві топлять» [5, с. 309]), а проте по-своєму мудре сприйняття релігії й Бога простим народом, що нівелює значення будь-яких релігійних протистоянь, базованих на політичному ґрунті. Так, на зауваження Гаудентія про те, що у православному Почасві «шизматичька відправа» [5, с. 308], а тому туди не треба ходити, паломники відповідають: «– Та бог його знає, [...] чи шизматичька, чи не шизматичька. Не наша річ те судити. Нам досить знати, що й там бога хвалять» [5, с. 308–309]. І. Франко показує, що люди тягнуться до тієї церкви, в якій їм про Бога розповідають їхньою рідною мовою, просто й щиро. Промовистими у цьому сенсі є свідчення отця Чимчикевича: «Я позволяю їм ходити на латинську службу; тільки що вони самі нерадо йдуть туди, бо нічого там не розуміють. А православна служба така сама, як наша; а тих догматичних тонкостей, що розрізняють нас, ані я сам не второпаю, ані мої мужики» [5, с. 326]. Отже, засуджуючи через іронічно-негативне зображення місійної діяльності Гаудентія цілі й методи єзуїтів, розкриваючи складні церковні протиріччя і їхній політичний підтекст, письменник тим самим підкреслює значення релігійної толерантності, наголошує на неприпустимості використання релігії як засобу політичної боротьби, на шкідливості міжцерковних протистоянь, які віддаляють людину від Бога.

Список використаних джерел:

1. Франко І. Воскресеніє чи погребеніє? / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 45. – 1986. – С. 221–244.
2. Франко І. Католицький панславізм / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 45. – 1986. – С. 69–75.
3. Франко І. Місія / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 16. – 1978. – С. 265–299.
4. Франко

І. Уніатський синод / І. Франко // Франко І. Про Ватікан, унію та католицизм. – К.: Політвидав України, 1981. – С. 218–221. 5. Франко І. Чума / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 16. – 1978. – С. 300–334.

Наталія Рудакова, к.філол.н.

МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ ТА МОТИВИ – ПІДҐРУНТЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ МОДЕЛІ КОЗАЧЧИНИ

Анотація

Розглянуто стійкі семантичні структури, що є компонентами системи козацької культурної спільноти. Проаналізовано основні мотивно-сюжетні тенденції та поетичні деталі, що складають художній образ козака в народній свідомості.

Summary

The article is considered at the stable semantic structures that are components of the Cossack cultural community. The main motive, plot trends and poetic details that make up the artistic image of a Cossack in the national consciousness are analyzed.

Дослідження динамічних процесів в українському фольклорі закономірним чином залежить від сучасної суспільної орієнтації – звернення до етнонаціональних цінностей, витоків української ментальності, новими методами аналізу, які передбачають комплексність підходів до фольклорної картини світу, історичну континуальність героїчного епосу тощо.

Основний шлях розвитку героїчного епосу – це не втрата, а оволодіння історичним змістом у жорстких межах традиції, тому в легендах та переказах можна виокремити як змістові (обмежений вибір тем, типових художніх образів, конфліктів, фабул), так і формальні (сталі початки, кінцівки творів, характерну композиційну будову, засоби творення художніх образів, постійні епітети, усталені порівняння, типові образи-символи, стилістичні кліше) стереотипи – формули.

Вітчизняна історична прозова традиція, на відміну від традицій інших слов'янських народів, прикметна мотивами часово-просторової конкретики. Міфологічне, точніше, жанрово-міфологічне в ній концентрується лише в зображенні центральних персонажів. Засоби героїзації поєднують риси думи та казки (гіперболізація мужності, краси, розуму; контрадикція малого зросту та великої, богатирської сили). Побутування в українській народній історико-героїчній прозі образу героя-козака інтенсифіковане пильною увагою українців до власної історії (а не міфологічного часу), що притаманне вже сформованим етнічним утворенням. Це, у свою чергу, спричинило насиченість героїчної епіки конкретикою історичних подій, історичного простору та історичного часу, умовною відповідністю сюжеттики до історичних фактів та реальних життєвих випадків поряд із гіперболізацією та ідеалізацією самої моделі образу козака. Саме тому в народному епосі простежуються стійкі семантичні структури, що є компонентами системи козацької культурної спільноти (ставлення до жінок, вірність побратимів, функціональна навантаженість червоного кольору, культ коня й шаблі, козацьке виховання/козацька родина, козацьке характерництво).

Основою значної кількості сюжетів козацької прози слід вважати історично вмотивовані тематичні формули смерті, довкола яких групується система мотивів. Аналізуючи твори даної тематики, неможливо не спостерегти зіткнення різних рівнів історичної свідомості в їх сюжетах. Трагічна розв'язка притаманна як творам, де герої мають реальних історичних прототипів (козацькі ватажки Серп'яга, Наливайко, Нечай, Перебийніс), так і менш окресленим у конкретно-історичному плані зразкам, центральний персонаж яких – типовий козак. В останніх ці формули певним чином пов'язані з темами шлюбу і води (козак помирає, випливши «на Дунай глибокий» чи біля річки). Смерть сприймається як одруження козака; йдеться про метонімічний образ, характерний для багатьох жанрів. У деяких сюжетах смерть замінюється одруженням: дівчина, яка бажає одружитися з козаком, викупляє його.

Виокремлюються формули заподіяння смерті – стереотипні, пов'язані з війною (козак «порубаний, посічений», страчений, вбитий), і, здавалося б, нелогічні, пов'язані з більш архаїчними персонажами (козак сам або разом із конем топиться). Тематичні стереотипи смерті обмежують систему фольклорних персонажів. Здебільшого це згубник-ворог, який іноді згадується в сюжеті; козак, якого можна назвати жертвою; птах (кінь) – вісник і дуже рідко – рятівник (дівчина, наречена). Зважаючи на те, що в багатьох творах образ рятівника відсутній, можна зробити припущення, що він є похідним, утвореним за межею архаїчної традиції внаслідок вторинного фольклорного впливу. Слід зазначити, що, на відміну від інших жанрів (наприклад, балад), козацька проза не ускладнена другорядними сюжетними лініями. Її сюжети групуються, як правило, навколо стрижневих образів (ворог – герой, герой – рідня або герой – помічник), що мають основне ідейно-тематичне навантаження, окреслюють конфлікт і є сюжето- та жанроутворюючими. В основу конфлікту козацької прози покладено типову колізію – боротьба з ворогом. Трагічна розв'язка сприймається зазвичай не як результат цієї боротьби, а як дія фатуму, наслідок відчуження жертви від родини, козацької громади чи впливу долі.

Якщо детальніше розглядати своєрідність конфліктів досліджуваного жанру, то звертає на себе увагу та особливість, що найменший відсоток становлять твори з реальними протиріччями, які стосуються боротьби з ворогами. Більшість творів із трагічною розв'язкою або позбавлені конфлікту, або ж він виявляється в сюжеті специфічно: у протиставленні рідної землі (родини) й чужої сторони (безрідності); у від'їзді козака з батьківщини; у збутті сина з дому; у ритуальному прощанні (аналогічному до прощання з мертвим) рідних з козаком, якого проводжають у військо; у застереженні рідними (в основному матір'ю) козака перед від'їздом із дому; у наріканні козака на рідних (або долю), «що молодим не женили, в вічну службу затопили»; у розмові вмираючого (або вбитого) козака і птаха-посередника між світом живих та мертвих; у передачі вбитим звістки про свою долю рідним тощо. Дослідження сюжетів із трагічною розв'язкою приводить до висновку: як би не виявлялися конфлікти – в історично реальній колізії чи в змістовій опозиції, в образах реальних суперечностей чи концептуально змістовому протиставленні самих образів, – вони, як правило, виражають ідею, що

смерть жертви настає в результаті відособлення від товариства. Це наводить на думку про давні витоки тематичної формули смерті, що перейшла до історичної прози. Очевидно, народна пам'ять зберігає елементи первісного змісту цієї формули, пов'язані зі збісборчим міфом.

Переважає більшість сюжетів героїчного епосу репродукує типові події, традиційних героїв і органічно пов'язана з іншими фольклорними жанрами. Це – одне зі свідчень органічної спадкоємності сюжетів історичної прози, що будуються на основі тематичних формул із залишками міфологічного змісту. Вищі тематичні формули виникли в межах традиції і передавалися носіями фольклору від покоління до покоління, від жанру до жанру майже без змін. Кожна з формул вищого рівня зумовлювала набір сталих елементів нижчого (типові художні образи, конфлікти, фабули), що мали безпосереднє відношення до вищих тем і були підпорядковані їм. Підпорядковуючись історичним умовам і законам жанру, складові нижчого рівня постійно наповнювали новим змістом тематичні формули вищого рівня; процес їх творення був перманентним. Між елементами різних формульних тем існує тісний зв'язок. Отже, очевидно, що історична проза не виникала як проза конкретно-історична, щоб реально відтворювати події і життєсправдиво показувати історичних діячів. Головний шлях розвитку героїчного епосу – не втрата, а оволодіння реально історичним змістом у жорстких межах традиції.

У легендах і переказах фіксується тотемічний образ чарівного помічника – коня. Природа образу коня в творах – хтонічна, замогильна, пов'язана з функціями переміщення та лікування (саме кінь, перемігши орла, лікує рани козака). Зі зникненням вірування функція коня як помічника-лікаря втрачається. Легенди та перекази зберігають сталі формули на позначення коня як зооморфної тварини – предка, посередника між двома світами (він сповіщає родині про загибель свого господаря), крилатого коня (визволяє хазяїна від вірної смерті, несучи його на собі), замогильного коня тощо.

Закономірною послідовністю вирізняються сюжети творів, у яких образи чарівних помічників – коня та чури (джури) – набувають рис, узятих із історичної дійсності. Козацький кінь, подібний до казкового чи билинного богатирського чарівного коня, що «з'їв трави три милі, випив води пів-Дунаю», набуває ознак реальної тварини, які згодом витісняють прикмети його чарівності, роблячи сюжет зрозумілішим. У жанрі легенди та переказу «чарівність» помічників поступово втрачається, і згадка про неї сприймається як художня прикраса, хоч елементи надзвичайного ще присутні (кінь говорить людським голосом). Із часом образ чарівного помічника в козацькому фольклорі поступається місцем історично реальному образу помічника-чури, молодшого товариша, який навчався військової справи, допомагаючи козакові.

Запорозький козак і воїн, запорозький козак і «лицар» – це поняття, що ніколи не відокремлювалися одне від одного. Коли говорили про козака, то розуміли, що він, безперечно, воїн; якщо розмірковували про січовика, то мали на увазі, що він, поза сумнівом, «лицар». Француз Н. де Бартеон так характеризував запорожців: «Ці люди виростили в труді, як скіфи, загартовані всілякими злигоднями, як гуни, здатні до війни, як готи, засмагли на сонці, як

індійці, і жорстокі, як сармати. Леви в переслідуванні ворога, схожі на турків у підступності, подібні до скіфів у люті, вони християни за своєю вірою» [3, 98]. Козаків слушно вважають не лише воїнами, які боролися з ворогами, захищаючи рідну землю. Козацтво було ще й яскраво вираженим національним, соціальним, політичним, державним, культурно-історичним, психолого-педагогічним феноменом. Його сила, велич і міць були настільки впливовими, суспільно значущими, що практично кожен українець прагнув стати козаком.

За словами Д.Яворницького, «кожному, ким би він не був, звідки й коли б не прийшов на Запоріжжя, доступ на Січ був вільний за таких п'яти умов: бути вільною і неодруженою людиною, розмовляти українською мовою, присягнути на вірність російському цареві, сповідувати православну віру і пройти певне навчання» [5, 145]. За спостереженнями Й.Мюллера, козаки відбирали з сільської молоді «найхоробріших, котрі не цураються зброї» [2, 133]. Із-поміж мешканців Запорозької Січі майже половину становили селяни, які займалися хліборобством, городництвом і частково скотарством. Коли новичок і вступав у Січ, то ставав справжнім козаком лише тоді, коли оволодівав козацькими правилами, військовою наукою. Клавдій Роно, англійський резидент у Петербурзі, ще 1736 року писав: «Запорожці приймають до свого братства загалом усіх, без різниці, національності, якщо приймають грецьку віру і погодяться перейти семилітню пробу (підготовку) перед наданням звання лицаря... Звання лицаря можуть здобути в їх товаристві лише люди дуже сильні і добре збудовані (тілом), але кожний може бути прийнятий як хлоп або помічник (послугувач)...» [3, 354]. «Хто хотів стати козаком – мусив наперед служити три роки в старого козака за чуру. Чура (слуга) робив усяку роботу...потім, коли вивчився від того козака орудувати зброєю і набирав справності в битвах, ставав правдивим козаком і діставав зброю: рушницю, шаблю, спис, лук і стріли» [1, 97]. Як бачимо, єдиних критеріїв відбору на Січі не існувало. Справжнім козаком ставав лише той, хто виявляв себе у походах, демонстрував військову зрілість, спроможність зносити всі негаразди військового життя.

Серед численних козацьких традицій звертає на себе увагу й такий архаїчний елемент, як побратимство. Його засади сформувалися на ґрунті звичаїв первісної родової общини й стали тим осердям, довкола якого відбувався процес формування ранньолицарських військових дружин. Ритуал побратимства – ідеал взаємодопомоги, духовного єднання – відомий на українських теренах ще зі стародавньої доби. Уперше ж письмово він був зафіксований Геродотом у розповіді про скіфів. Побратимство знайшло широке віддзеркалення в билинах Київської Русі, в українських легендах, переказах, казках. Прикметно, що саме на успадкованих козацтвом від дружинного лицарства княжої доби засадах побратимства була заснована Запорізька Січ. А збережені козацтвом і примножені гайдамацтвом, опришівством традиції побратимства стали органічною складовою ментальності українців.

У народній пам'яті характерництво овіяне нев'янучою славою, ореолом легендарності. Деякі запорожці настільки розвивали свою внутрішню енергію,

потенціал і досягали таких незвичайних успіхів у цьому, що чимало сучасників були переконані, що в козаків «вселялися» якісь надприродні сили. Козаки-характерники вміли залякати супротивника, переконати його в своїй нездоланній силі, непереможності, в тому, що їх не вражає ні куля, ні шабля, ні вода чи вогонь. За спостереженнями В.Сокола, народна традиція приписувала козакам «... дії та вчинки, що переходять межі людських можливостей. Психологічно-моральна перевага козаків над завойовниками, помножена на впевненість у своїй правді, на високий патріотизм, надає їм незвичайної, просто-таки чудесної сили у боротьбі.

Елементи чуда стосуються невразливості героїв. Чудо виконує тут переважно охоронну функцію, спрямовану на об'єкт, що возвеличується. До числа провідних належить мотив куля не бере козаків... Найуживаніший мотив – козаки дізнаються за допомогою дзеркала, що робиться у ворожому таборі... На образи багатьох козаків нашаровуються давні мотиви, пов'язані з чудесним перетворенням, перевтіленням головним чином у тварини, рослини, предмети» [4, 126].

Образ козака, отже, є однією з традиційних в українському фольклорі структур, що в загальному вигляді художньо акумулює соціально-історичні, ідеологічні, морально-психологічні закономірності українського буття в їх змістовій взаємозумовленості. За змістовими характеристиками цей образ є своєрідним психологічним типом або поведінковою моделлю, що відображає посутні сторони індивідуального чи колективного буття. Фольклорний образ козака прикметний доволі високим рівнем семантичної універсалізації, внаслідок чого він сприймається в читацькій свідомості як образ-символ, що стає багатофункціональним при включенні в духовну свідомість іншої культурно-історичної епохи, яка сягнула іншого сприйняття оточуючого світу й людської природи.

Список використаних джерел:

1. Історія України. – Львів, 1935. – Ч.3. – 284 с.
2. Мюллер Й. Історична дисертація про козаків ... // К.: Всесвіт, 1988. - № 6. – С. 133.
3. Наливайко Д.С. Козацька християнська республіка. – К.: Дніпро, 1992. – 395 с.
4. Сокіл В. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2003. – 320 с.
5. Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. – Т.І. – К.: Наукова думка, 1990. – 560 с.

Анжеліка Рудницька, пров.наук.співроб. «ДЕРЕВО ЖИТТЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРНОМУ ТЕКСТІ

Анотація

У статті йдеться про образ Дерева життя, як уособлення космогонічних знань про будову Всесвіту, в різних фольклорних текстах - в усній народнопоетичній творчості та в екстралітературних текстах. Про функції Дерева Життя у народному розумінні, філософське осмислення цього образу, як моделі прадавнього уявлення про час і простір.

Ключові слова: фольклор, образ, дерево життя, традиції.

Summary

The article is devoted to the way of the Tree of Life, as the embodiment of cosmological knowledge of the structure of the universe in various folklore texts – in oral folk art and extralinguistic texts. Functions of the Tree of Life in the national sense, philosophical understanding of this image as a model of the ancient idea of time and space are analyzed.

Keywords: folklore, image, tree of life and traditions.

Дерево життя або Світове дерево – універсальний образ міфопоетичної свідомості людства, що присутній у різних цивілізаціях та культурах. Символ упорядкованості та єдності світу, перехід від Хаосу до Космосу, своєрідна модель Всесвіту, де для кожної істоти, предмета, явища є своє місце, і модель людини, як частини цього Всесвіту. Це вісь світу й посередник між світами – своєрідний шлях, яким можна перейти із світу реального, сучасного до світу богів (у майбутнє) або у потойбіччя (минуле), місток між матерією і духом. Символ безперервного відродження природи і відновлення життя, емблема невичерпної життєвої сили, гармонії, безсмертя.

Світове древо виступає в різних образах з більш або менш яскраво вираженими функціями як «дерево життя», «дерево смерті», «дерево зла», «дерево добра», «дерево пізнання», «дерево родючості», «дерево небесне» і т. д.

Цей образ є надзвичайно популярний не лише в традиційно-побутових культурах народів світу, а й у давніх космогонічних уявленнях, містицизмі та світових релігіях, де Дерево Життя символізує широкий аспект реалій буття – від структури самого Всесвіту, родової спільноти (дерево роду) до людини. Давня філософська традиція вбачала в цьому символі втілення найвищої мудрості.

У слов'янській міфології першодеревом вважалися дуб, явір, верба, липа, калина, вишня, яблуня, сосна, липа, верба. Як символ Матері Всесвіту, а точніше її тотемне дерев - верба відігравала значну роль в обрядах і ритуалах релігійних і народних свят. Розташовується Світове дерево у казковому просторі фольклору зазвичай на горі, посеред моря, в чистім полі неподалік дороги, в пана-хазяїна на його дворі.

Дерево Життя знайшло відображення у численних фольклорних текстах – у колядках, казках, легендах, міфах, піснях, а також в екстралінгвістичних текстах – в стародавніх орнаментах, що збереглися на писанках, рушниках, витинанках, традиційному одязі, у кераміці, ковальстві, різьбленні по дереву, малюнках на стінах. Аналізуючи український фольклорний матеріал, М. Костомаров, О. Потебня, інші дослідники, зазначали, що колядки, рушники із зображенням дерева, символізм вишиванок та писанок мають паралелі із світовими міфопоетичними образами творення світу: у «Ригведі», «Старшій Едді», іранських міфологічних мотивах. У різних світових міфологіях відомі священні дерева: у Німеччині – липа, в Індії - фігове дерево, у скандинавських народів – ясен, у китайців – шовковиця, в уяві стародавніх єгиптян світове дерево – із золота [8; С. 88-89].

Цей образ настільки глибокий, всеосяжний, улюблений у народному мистецтві, що його варіації невичерпні. Дерево скрізь і всюди присутнє в людському житті: від народження до смерті, від колиски - до домовини. Дивовижна властивість самовідтворення життя була незбагненною загадкою

для людини і її уява наділяла містичними властивостями окремі елементи навколишньої природи. Образ дерева є втіленням сили, стабільності, довголіття і навіть безсмертя. Саме цей образ став головним при спробах відтворення картини закономірного розвитку всесвіту.

Особливо яскраво це прослідковується у **колядках та щедрівках**. У щедрівці, де описане створення світу:

*Як ще не було початку світа,
То ще не було неба, ні землі.
А лишень було широке море,*

*А на тім морі явір зелений,
На тім яворі три голубочки...*

Саме Дерево Життя символізує центр світу, сакральне місце (пор.: Священне дерево біля вівтаря в центрі Священного гаю, у дворі господаря – центр роду). Цей мотив центру світу і центру роду яскраво відображений у колядках:

*А в пана, в пана, в пана Богдана,
Святий Вечор!
Стояла яблуня посеред двора,
На тій яблоні – золота кора.*

*Золота кора – то його жона,
А що віточки – то його діточки:
А що почечка – то його дочечка,
А що сучочки – то його синочки.*

У **казках** трапляється мотив «дерева до неба», здершись на яке герой бачить небесне божество й отримує чарівні подарунки. В українських **легендах** дівчата перетворюються на дерева з туги за коханими. У казці про чарівну сопілку з кісточок дівчини, підступно вбитої сестрами, виростає кущ калини. Зроблена з її гілочки сопілка промовляє людським голосом. Узагалі, в казковому епосі дерева тісно пов'язані з жінками й дівчатами.

Слов'янська казка розповідає **про дуб**, який виріс до самого неба. Поліз старий на те дерево, ліз він, ліз і заліз на небо. На небі сидів півник-золотий гребінець, який у вогні не горить, у воді не тоне. Ще там стояли чарівні жерновки – емблема весняної грози, яка дає землі родючість, а людям – хліб насущний.

Цікавою з цього погляду є казка **«Дідова й бабина дочка»**, де на лісовому шляху дівчини-сироти стрічаються піч, криниця і яблуня (жіночі символи).

У казці **«Золотий черевичок»** вмираюча мати залишила донечці дарунок-**оберіг**: зернятко, з якого виросла верба. Довго допомагало дерево, населене чарівними паннами, бідній сиротині. Стало у пригоді й тоді, як прийшов час шукати собі пари. А після весілля дівчини з князенком «верба з криничкою пішла в землю та й знов у князенковому саду вийшла».

Особливе ставлення до дерева знайшло відбиток у найкоротших текстах – **прислів'ях, приказках, загадках**. Тут дерево часто наділяються людськими властивостями, підкреслюють зв'язок дерева із Богом (молиться), зневажають безплідне – непотрібне, або ж оспівують його силу. **Криве дерево не дуже випрямитися**. [10; С. 174]; **Гни дерево, коли гнецця**. [10; С. 280]; **За єдним разом дерево не звалиться**. [10; С. 265]. **Сухо дерево у пень вибивають, а безплідне з раю викидають**. [10; С. 404].

У прислів'ях та приказках часто проводяться паралелі між властивостями дерева і людини: Погана яблуня не родить добрих яблук; Яблуко від яблуні далеко не котиться; Яке коріння – таке й насіння; Яке дерево – така й бочка, яка мати – така й дочка; Яке дерево – такий клин, який батько – такий син [5; С. 19-20].

Знайшов своє відображення цей образ у **повір'ях і звичаях**: *«людина немарно проживе життя, якщо посадить дерево»*. З образом дерева-посередника між

світами пов'язаний і звичай саджати дерева чи кущі на могилах. В Україні це переважно калина. Її саджають на честь загиблих героїв, дерева – живі пам'ятки. Як приклад, Калиновий гай у Києві в пам'ять про жертв Голодомору 1932-33 р.р.

«Якщо при першому громі підперти спиною дерево, стіну чи ворота і тому подібне, то спина боліти не буде» [64; С. 56].

7 грудня – день пам'яті великомучениці **Катерини**, свято «**дівочої доли**». «Дівчата за традицією зрізали гілки вишні, ставили їх у воду чи землю на покуті або на вікні у хаті. Якщо вони розцвітали до Різдва або Нового року, - це передвіщало скорий шлюб, а як всохне – захворіє або помре. Розквітла гілка була зрозумілим народному світогляду символом нового відродження природи. Тому їй приписувалась особлива сила – магічним способом пов'язана з долею людей [9; С. 14-15].

На **Святий вечір** господар іде в сад із сокирою і погрожує неродючому дереву, що зрубає, якщо наступного року воно не вродить: «Як не родитимеш, то зрубаю і в піч уметаю, а попіл на вітер порозпускаю» (записав Б. Грінченко від свого діда).

Вербна неділя. У багатьох народів вважалося також, що верба, яка росте у сирих місцях, біля води, має магічну силу й здатність забезпечити поля й сади вологою. Господарі, повертаючись із церкви із посвяченою вербою, до хати не заходили, а відразу ж садили на городі по кілька гілок або у полі, «щоб росла Богові на славу, а людям на вжиток», а решту несли до хати і ставили на покуті.

Якщо увійшовши до хати заставали когось, хто проспав заутреню, то били такого посвяченою вербою, примовляючи: «**Не я б'ю – верба б'є, За тиждень великдень, Недалечко червоне яєчко!**» Молоді хлопці та дівчата, граючись, лупцювали одне одного ще й біля церкви, а потім по дорозі додому, а б'ючи примовляли: «**Будь великий, як верба, Будь здоровий, як вода, А багатий, як земля!**»

Верба має велике значення в народній медицині. Відваром посвяченої верби намочують голову при головних болях, ревматизму, збивають гарячку [9; С. 48-49].

Трійця, зелена (кличальна) неділя, зелені святки – народні назви цього циклу. В Україні перед святом прикрашали оселі зіллям. Гілками клена, липи завітчували (кличали хату – над вікнами, дверима, господарські споруди, стромляли в землю гілки на посівах жита. На подвір'ї ставили принесену з лісу невелику березу або осику. Долівку хати притрушували запашним зіллям: лепехою, любистком, на вікнах ставили букети з чебрику, волошок, м'яти. Зелені святки – свято розквітлого дерева, буйної зелені. За народними уявленнями зелена сила лісу, дух дерева допомагали людині зміцнити здоров'я, вберегти господа від лиха, сприяли врожаю. Троїцьке зілля не викидали, а сушили й у відварах із нього мили волосся, - щоб не боліла голова, парили хворі ноги, клали покійникові – «щоб йому на тім світі пахло». Особливо цінували зілля, свячене в церкві.

Першого дня Трійці в Україні подекуди (Рівненщина, Волинь) й нині справляють найбільш архаїчний за походженням обряд водіння Куста: молоду дівчину вбирають у зелень, прикрашають стрічками і з піснями водять селом, отримуючи гостинці від господарів осель. У центральних районах України обряд мав іншу назву – «водити топольо».

Прадавнє **уявлення про час і простір** моделюється теж за допомогою Світового Дерева, це потрібна вертикальна структура світу – три царства: небо,

земля та пекло, четвертинна горизонтальна структура (північ, захід, південь, схід, чотири вітри); життя і смерть (зелене дерево, яке росте і цвіте, та сухе дерево). Стовбур дерева, пересікаючись із горизонтом - з лінією Землі - утворює хрест, яким ділить буття на чотири частини. У часі – доба: ранок, день, вечір, ніч та пори року: весна, літо, осінь, зима; в просторі: схід, захід, південь, північ та праве, ліве, верх, низ [3; С. 61-62].

Сума горизонтальних і вертикальних числових символів складає священне число сім, а при множенні три на чотири отримуємо священне число дванадцять. Саме ці числа як символи космічної будови Всесвіту найчастіше згадуються у міфологічних та казкових сюжетах українського фольклору: три яблука, чотири вітри, сім зірок, дванадцять джерел тощо.

В образі дерева поєдналися уявлення про час, простір, життя і смерть. Наприклад, загадка про життя і смерть: «Стоїть дерево, на дереві – квіти, під квітами – котел, над квітами – орел, - квіти зриває, а котел кидає, квітів не меншає, в котлі не більшає».

Дерево життя в цілому уособлює триєдиний містичний комплекс народження – родючість – смерть і відбиває узагальнене уявлення про поетапний розвиток різноманітних носіїв життя (люди, тварини, рослини).

Деревом позначали час. Це було дерево у вигляді сосонки, що мала гілочки. Підтвердження цьому надзвичайно цікава загадка про дуб-довговік, що відображає прадавню концепцію часу і символізує рік: «Дуб-дуб довговік, на ёму 12 гілків, на кожній гілці по 4 гнізда, а у кожному гнізді по 7 яєць і кожному имья є.» [10; С. 639].

Дерево життя – це ще й шлях, що об'єднує різні світи, простори, стани. Воно розміщує три світи на собі й водночас є посередником між ними. Літописні нав, яв і прав. Нав – нижній, потойбічний, невидимий, світ предків – то коріння Дерева. Яв – середній, сучасний, земне існування людей із Сонцем – відповідник стовбуру. Прав – верхній, ідеальний-небесний, світ правил, досвіду, богів - верхівка Дерева. Світове дерево уособлює єдність світу. За допомогою дерева можна було переходити з одного світу в інший (у світ предків, на небесний світ).

Найдревніші **зображення** дерева життя в Україні збереглися на ритуальному посуді - кераміка Трипільської культури V-III тис. до н.е. Сьогодні цей знак-символ у вигляді квітучої рослини у вазоні або дерева знаходимо на старовинних українських рушниках та писанках. Писанки і рушники уособлюють криптограми космогонічних знань про будову Всесвіту, символ Дерева Життя – ототожнював Світовий Центр, ієрархічну структуру буття тощо.

Іконографічно Дерево Життя завжди зображується квітучим. Цвіт на ньому означає людські життя сьогодення. Бруньки, котрі розташовуються головним чином у верхній частині Дерева, являють собою майбутні покоління. Плоди на Дереві Життя символізують минуле – людські діяння. Верхівку Дерева вінчає квітка. Це – «Вогонь Життя», що охороняється двома світлосяйними Духами, зображених у вигляді крилатих Янголів, або пташок [13].

Найцікавішими здаються **антропоморфні варіанти** Світового Древа відтворюють символіку анатомічного порядку – голова, тулуб, ноги й відповідно – верхівка, стовбур, коріння.

«Дерево символізує підняття світової осі, навколо якої внаслідок творіння-упорядкування орієнтований світ. Ту ж космічно-впорядковуючу функцію має

Велика Мати в різних іпостасях, і зближення образу Жінки, родоначальниці «генеалогічного древа», зі світовим деревом ґрунтується саме на цій функціональній близькості» [7; С. 10].

Образи людино-рослин входять у коло початкових релігійно-магічних уявлень людства і широко вивчені у світовому мистецтві. Україна «виспівала» свою людино-рослину в фольклорі, змалювала, виліпила, виткала, викарбувала. Етнографічні дослідження широко зафіксували побутування в Україні обрядів календарного циклу, де головні символи жінки-кущі, жінки-тополі. Деревоподібні (або квіткоподібні) зображення птахів, тварин, людей: «берегиня», «княгиня», «панна», «королева» часто вживані у писанках і рушниках. Ці знаки, відтворюючи контури усіченого жіночого тіла, давали поняття про жінку, як про «першоджерело життя, символізуючи єдність роду, віру в його продовження» [4; С. 93] .

Ці зображення органічно переплітаються із народним світосприйняттям, що зустрічаються у піснях чи поезіях. Дівчина-квітка, пташка, рибка, козаки, запорозькі – повна рожа, Шевченкове: думи мої – квіти мої...

Один із найпростіших і одночасно найзмістовніших знаків Вічного Древа Життя є хрест. Цей стародавній знак вічного життя, істини і спасіння, сонця, так само як ідея Древа Життя поширені по світу. Живе той, хто прагне до верховиття на Древі життя, а хто не намагається відірватись від земного, - не живе, а «животіє».

Список використаних джерел:

[1] Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. Укладена Я.Ф.Головацьким , Київ, Довіра, 1991; [2] Давидюк В. Крокове Колесо,- Київ, Наукова думка, 2002; [3] Дмитренко М. та ін. Українські символи. – Київ, 1994, с.61-62; [4] Китова С. «Полотняний літопис України», - Черкаси, Брама, 2003; [5] КульбовськийМ. Подільські мудринки, - видавництво Цюпак, Хмельницький, 2009; [6] Маркевич Н.А. «Обычаи, поверья, кухня и напитки малооссиян», книга «Українці: народні вірування, повір'я, демонологія», Київ, Либідь, 1991 рік; [7] Селівачов М., Лексикон української орнаментики, Київ, редакція вісника «Ант», 2005; [8] Словник символів культури України, Київ, «Міленіум», 2005; [9] «Українські народні свята та звичаї, Товариство «Знання» України, Київ, 1993; [10] «Українські приказки, прислів'я і таке інше», збірники О.В. Марковича та інших. Уклад М.Номис, Київ, Либідь, 1993;

Інтернет-ресурси: [11] «Аратта» www.aratta-ukraine.com/sacred_ua.php?id=19; [12] <http://alterling2.narod.ru/Derewo.html>; [13] <http://honchar.org.ua/p/symbolizm-narodnoji-kultury-ukrajintsiv-derevo-zhyttva/>; [14] «Про Україну» <http://about-ukraine.com/index.php?text=435>

**Наталія Салтовська, к.філол.н., доц.
НЕЗНАНІ І ЗАБУТІ**

Анотація

У статті зроблено спробу систематизувати науково-дослідницький доробок кафедри фольклористики з історії фольклористики.

Аннотация

В статье сделано попытку систематизировать научно-исследовательский материал кафедры в области истории украинской фольклористики.

Для української фольклористики 90-ті роки ХХ століття стали свого роду епохальними. Саме у дев'яностих разом із падінням тоталітарного режиму з набуттям України нового, незалежного статусу постало і питання самоідентифікації українців. Молода держава потребувала правдивого, без ідеологічної

заангажованості, вивчення і осмислення історичного минулого України. Саме тоді з'явилася можливість повернути в українську науку доробок учених, чії імена довгі роки перебували у «вигнанні», без якого про повноцінне вивчення традиційної народної культури в у сих її проявах годі було б і говорити. Активну участь у відродженні культурної та наукової спадщини взяли вищі навчальні заклади. Серед яких і Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

У нашій розвідці йтиметься про фольклористичну науку, яка чи не найбільше постраждала за радянських часів. Попри значну кількість виданого фольклорного та фольклористичного матеріалу впродовж 40-80-х рр., залишалося ще багато «білих плям», нез'ясованих та суперечливих питань у науці про народну творчість.

Нарочито «зачинені» у спецфондах наукові розвідки – Михайла Грушевського, Марка Грушевського, Катерини Грушевської, Пантелеймона Куліша, Ганни Барвінок, Матвія Номиса, Михайла Максимовича, Миколи Костомарова, Павла Чубинського, Бориса Грінченка, Михайла Драгоманова, Володимира Антоновича, Порфирія Мартиновича, Олександра Шишацького-Ілліча, Петра Іванова та багатьох інших дослідників та вчених надовго позбавили українську фольклористику повноцінного розвитку. Адже фольклористичний доробок Павла Чубинського «Праці етнографічно-статистичної комісії в Західно-Руський край», Бориса Грінченка «Етнографічні матеріали», Петра Іванова – архівні матеріали з фольклору та етнографії – це неоціненне культурне надбання українців. Саме у перелічених матеріалах автори вперше в українській фольклористичі здійснюють комплексне обстеження та фіксування народних звичаїв, традицій, життєвого укладу українців у різних регіонах держави. Ці матеріали і сьогодні є – чи не єдиною можливістю об'єктивного відтворення картини народного життя у ХІХ – поч. ХХ століття. Послугуючись цим доробком сучасна наука має можливість простежити ґенезу та семантику багатьох жанрів фольклору, здійснити реконструкцію традиційних обрядодій українців. Як зазначає В.Давидюк: «Зібране ними й сьогодні становить ту джерельну базу, яка перебуває в постійному науковому обігу й використовується для теоретичних розробок різних рівнів – від студентських курсових робіт до монографій» [1, с.156].

Без наукових положень та висновків здійснених у свій час М.Драгомановим, В.Антоновичем, М.Грушевським та ін. сучасна фольклористика потерпала б від нестачі теоретико-методологічної бази. На думку, того ж таки, В.Давидюка «ми відстали від своїх відомих земляків Михайла Грушевського та Філарета Колесси. Проторований ними шлях міг і сьогодні вивести наші студії на почесне місце в світі, а може й відродити інтерес до фольклористики в інших країнах» [1, с.168].

Отже, щоб «наздогнати» наших попередників сьогодні їх необхідно було «повернути» в науку в будь-який спосіб. Чи шляхом перевидання їхніх творів, чи шляхом вивчення та осмислення їхнього наукового доробку. Важливою складовою у процесі повернення «забутих» імен є - можливість мати аудиторію для якої доробок «забутих» буде необхідним і, яка зможе використати набуті знання у подальшій науковій діяльності. Саме тому, пальма першості у поверненні із небуття та відродженні наукових традицій зазвичай належала вищим навчальнимкладам.

Фольклористика в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка набула нового значення і нового статусу з 1992 року – відкриття

кафедри фольклористики. А від часу створення спеціальності (1993) – повернення та наукове обґрунтування і осмислення «забутих» імен стало пріоритетним завданням кафедри на ниві наукової та педагогічної діяльності.

Серед концептуальних засад наукової діяльності кафедри важливим є вивчення історії української фольклористики і, як результат має бути виписана об'єктивна, правдива історія науки, репрезентована у підручнику з історії фольклористики. Такі наукові плани, а що ж маємо сьогодні? Ми вже вище зазначали, що повернення фольклористичної спадщини може бути реалізоване двома шляхами: перший – перевидання наукового доробку, фольклорних записів того чи іншого вченого чи дослідника; другий – ґрунтовне вивчення та осмислення теоретичного чи збирацького доробку з відповідними висновками проведеного дослідження. Кафедра фольклористики для своєї діяльності обрала обидва шляхи. На скільки це було можливо (в першу чергу фінансово) намагалася здійснити максимум. Серед планів було: перевидання усіх 7-ми томів «Праць етнографічно-статистичної комісії в Західно-Руський край» Павла Чубинського, «Етнографічних матеріалів» Бориса Грінченка, цікавим є той факт, що ці видання підготовані до друку співробітниками кафедри, на жаль, через брак коштів залишаються не виданими.

Проте, можемо дозволити собі стверджувати, що до «повернення» в українську культуру імені Павла Чубинського кафедра доклала багато зусиль. За партнерської співпраці Бориспільського ліцею «Дизайн-освіта» імені П.Чубинського та райдержадміністрації було проведено IX Міжнародних науково-практичних конференцій, присвячених П.Чубинському. Матеріали п'яти з них опубліковані у фахових виданнях кафедри: «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип.27, 2004), (Вип.28, 2005), (Вип.32, 2009, серед 76 заявлених доповідей 12 були присвячені дослідницькій діяльності Павла Чубинського); та Інституту філології: «Літературознавчі студії» (Вип.8, 2003 (14 доп.); (Вип.17, 2006 (15 доп.)). Наукові розвідки, оприлюднені на конференціях, репрезентують усі аспекти дослідницької діяльності П.Чубинського. Окрім того, кафедра в особі доцента Леоніда Шурка здійснювала наукове рецензування та редагування, підготовленої А.Зилем праці «Народознавець Павло Чубинський і його доба». – К., 2009. Дослідження фольклористичної діяльності Павла Чубинського, вивчення його фольклористичної спадщини залишається одним із напрямків науково-пошукової роботи кафедри і сьогодні. Зокрема, пошукувач кафедри Оверчук О. досліджує фольклористичну діяльність Південно-Західного відділу Російського географічного товариства.

Впродовж свого існування кафедра фольклористики «повернула» в українську фольклористику фольклористичний доробок Ганни Барвінок. У 1996 році під керівництвом професора Л.Дунаєвської Івановська О. захистила кандидатську дисертацію «Фольклористична спадщина Ганни Барвінок».

Івановською О. було здійснено комплексне дослідження фольклористичної діяльності Ганни Барвінок. Простежено еволюцію становлення Ганни Барвінок як письменниці, в основі творів якої лежать «Оповідання з народних уст». Саме розвідки Івановської О. про Ганну Барвінок як фольклориста були чи не єдиними в Україні на момент опублікування. Опрацювавши архівні матеріали рукописних фондів Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії імені Максима

Рильського та Чернігівського літературно-меморіального музею М.Коцюбинського, О.Івановською було укладено навчальний посібник «Фольклорні записи Ганни Барвінок», Київ, 1995. У якому представлено 165 одиниць фольклорних текстів записаних Ганною Барвінок у різний час, зокрема це – дитячий фольклор: коліскові, ігри, лірика: календарно-обрядова, родинно-побутова, народні перекази, паремійні жанри: прислів'я, прокльони, вітання, замовляння. Також було здійснено ряд публікацій у фахових фольклористичних виданнях: «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 1, 1994) «Образ русалки у творах Ганни Барвінок»; (Вип. 3, 1997) «Колядки у записах Ганни Барвінок» та ін. Дослідження Іванівської О. не лише привернули увагу фольклористів-дослідників до фольклористичної спадщини Ганни Барвінок, а й започаткували її вивчення.

Наступним поверненням у фольклористику став науковий доробок Пантелеймона Куліша. 1998 року під керівництвом професора Л.Дунаєвської була захищена кандидатська дисертація Ж.Янковської «Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша». Опрацьовані дослідницею архівні матеріали дозволили оцінити та осмислити внесок П.Куліша в українську фольклористику. Янковською Ж. здійснено також ряд публікацій у фахових фольклористичних виданнях публікацій у фахових фольклористичних виданнях: «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 3, 1997) «Національна ідея через призму фольклорної та літературної діяльності П.Куліша». Результатом проведеної роботи стала монографія Ж.Янковської «Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша» (2007).

1999 рік був плідним для кафедри фольклористики. В науку повернули імена М.Драгоманова та братів Рудченків. Під керівництвом професора Л.Дунаєвської було захищено кандидатську дисертацію Ю.Лебедева «Фольклористична спадщина братів Радченків – Івана Білика і Панаса Мирного». Це дослідження було першою спробою комплексного аналізу фольклористичної спадщини братів Радченків в українській науці про фольклор. Автор підняв і опрацював маловідомі архівні матеріали. Власне цією розвідкою Ю.Лебедева розпочинається вивчення спадщини братів Рудченків у сучасній науці. Про різноплановість фольклорних уподобань братів Рудченків Лебедев Ю. зазначає у публікаціях: «Фольклористична діяльність Панаса Мирного» / «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 1, 1994); ««Соромницький» фольклор у записах І.Я.Рудченка» / «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 3, 1997).

Цього ж 1999 року керівництвом професора В.Бойка захищено кандидатську дисертацію «Фольклористична спадщина Михайла Драгоманова» О.Наумовською. Дослідницею було опрацьовано і висвітлено в публікаціях значний архівний матеріал відомий лише обмеженому колу науковців. В роботі було зроблено цікаві висновки про значення творчості М.Драгоманова для розвитку української фольклористики загалом. Дослідницька робота О.Наумовської над вивченням наукового доробку М.Драгоманова тривала довгий час, представлена у таких публікаціях: «Народна проза у виданні М.Драгоманова» / «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 1, 1994); «Українська народна проза середини XIX ст. з погляду М.Драгоманова» / «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 3, 1997); «Духовна та моральна сутність українців з погляду на їх творчість (в науковій оцінці М.Драгоманова)» / «Література. Фольклор. Проблеми поетики»

(Вип. 31, 2009). Як підсумок проведеного дослідження – навчальний посібник «Фольклористична спадщина Михайла Драгоманова» (2012).

2000 року під керівництвом професора Л.Дунаєвської захищено кандидатську дисертацію З. Кудрявцевої «Олександр Шишацький-Ілліч – фольклорист. Його місце і роль у розвитку науки про народну творчість». Авторкою було опрацьовано архів дослідника, опубліковані маловідомі та невідомі фольклорні записи. З.Кудрявцева здійснила перевидання унікального паремійного матеріалу зібраного О.Шишацьким-Іллічем на теренах Чернігівщини в першій половині XIX століття – Зоя Кудрявцева «Пареміологічна спадщина Олександра Шишацького-Ілліча» (1999). Перевидано, вперше після 1857 року. Видання з ґрунтовною передмовою – авторка дає вичерпні пояснення до кожної тематичної групи паремій, представлених у збірнику, а також торкається найважливіших етапів дослідницької діяльності О.Шишацького-Ілліча. Публікацію: «Героїчний епос у записах Олександра Шишацького-Ілліча» / «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип.7, 2000) З.Кудрявцева засвідчує різнобічні фольклорні уподобання Олександра Шишацького-Ілліча та його внесок в українську фольклористику.

Варто згадати і про такі дослідження з історії фольклористики як «Фольклористичні праці М.Ф.Сумцова в контексті української фольклористики II пол. XIX – поч. XX ст.» (2002, канд. дис. - Іванова О., наук. кер. проф.Дунаєвська Л.) та «Проблеми становлення української фольклористики в періодиці першої половини XIX століття» (2003, канд. дис. - Смирнова Н.). Ми не зупиняємося на цих цікавих і вартих уваги розвідках, оскільки предметом свого дослідження обрали тему повернення імен у фольклористику, які з різних причин замовчувалися чи й заборонялися владою.

Довгий час архів фольклориста-дослідник Петра Іванова був не доступним для опрацювання. Власне, й сьогодні значна частина архівних матеріалів українського фольклориста залишається в Російській федерації і очевидно, що передавати Україні ці матеріали ніхто не збирається. Дисертантам фольклористам, які обирають історіографічні теми почасти буває нелегко самотужки опрацювати, часом і повернути по-можливості те, що належить українській культурі.

Впродовж кількох років працювала над архівними матеріалами Петра Іванова дисертантка кафедри І.Неїло. Як результат кропіткої роботи – кандидатська дисертація під керівництвом професорів О.Таланчук та Л.Дунаєвської «Народна проза Куп'янщини у записах Петра Іванова: сюжет, мотив, образ» (2005). Окрім цього І.Неїло видала неопубліковані матеріали з архіву дослідника: «Народні казки Куп'янщини / Упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки, словник І.В.Неїло. – К., 2004. – 215 с.; Народні казки, зібрані Петром Івановим / Упорядкування, підготовка текстів, вступні стаття, примітки, словник І.В.Неїло. – К., 2003. – 506 с. Результатом проведеного дослідження стала монографія: «Народна проза Куп'янщини у записах Петра Іванова: сюжет, мотив, образ» (2010).

Пошукувачем кафедри Л.Ряско була розпочата робота над дослідженням наукової спадщини Порфирія Мартиновича. Зокрема, опубліковано низку розвідок у кафедральному виданні: «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (Вип. 7, 2000) «Порфирій Мартинович – видатний український художник-фольклорист»; (Вип. 31, 2009) Записи Порфирія Мартиновича в оцінці Катерини Грушевської».

Науковий доробок першого фольклориста в Україні завжди був у колі наукових інтересів кафедри. У перші роки своєї науково-педагогічної діяльності кафедра проводила раз на два роки науково-практичні конференції присвячені Михайлові Максимовичу. Останній раз відбулося засідання круглого столу «Михайло Максимович – ректор, науковець, культуролог» (Київ 2007), (секція «Фольклористики» була представлена 24 доповідями).

Попри те, що ім'я М.Максимовича було відоме широкому загалу, перш за все як ім'я першого ректора Київського університету – фольклористична діяльність потребувала і дослідження, і перевидання, і осмислення, і усвідомлення її значення для розвитку української гуманітарної науки загалом. Тому, дослідження В.Федас «Науково-теоретичні засади фольклористичної діяльності Михайла Максимовича» (2006, кандидатська дисертація під керівництвом професора Л.Дунаєвської) – стало першим цілісним дослідженням у якому представлені методології та теоретичні системи опрацювання фольклорного матеріалу М.Максимовичем та запропоновано періодизацію його фольклористичної діяльності. Окрім дисертації варто звернутися і до публікації «Михайло Максимович: чинники та принципи добору, аналізу, систематизації фольклорних творів» / «Літературознавчі студії» (Вип.17, 2006).

Сьогодні кафедра спрямувала свою роботу над вивченням доробку М.Максимовича у педагогічне русло. Активно залучаючи студентів до науково-пошукової роботи. Під час проведення навчальної фольклорної практики на Канівщині, студенти знайомляться з культурою с.Прохорівки, де провів значну частину свого життя відомий вчений, відвідують місце його поховання, мають можливість поспілкуватися з нащадками тих, від кого записував у свій час «живе слово» М.Максимович.

Кафедра активно працювала над поверненням Україні наукового доробку видатного вченого – Михайла Грушевського. Професори кафедри Дунаєвська Л., Таланчук О., Росовецький С., Копаниця Л., упорядкували та підготували примітки до 6-ти томного видання «Історії української літератури» Михайла Грушевського.

З ініціативи професора Лідії Дунаєвської було здійснено перевидання єдиного в Україні дослідження з дитинознавства: «Дитина в звичаях і віруваннях українського народу» Марка Грушевського (Марко Грушевський. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу / Дослідження, коментарі, тексти. –К., 1993).

«Фольклористичну спадщину Катерини Грушевської в контексті розвитку загальноєвропейської фольклористики» під керівництвом професора Малинської Н. дослідила пошукувач кафедри Церковняк-Городецька О., захистивши кандидатську дисертацію 2009. Разом з науковим керівником розробили електронну версію видання: Церковняк-Городецької О.Г., Малинської Н.А. Катерина Грушевська – редактор часопису «Первісне громадянство». – К.: Myslene Drevo.com.ua., 2008). Здійснила ряд публікацій у фахових виданнях: «Літературознавчі студії» (Вип.17, 2006) «Катерина Грушевська як продовжувач традицій Павла Чубинського».

Отже, можемо зробити висновок, що проведена кафедрою, за час свого існування науково-пошукова робота збагатила українську фольклористику новими теоретико-методологічними матеріалами, які дають можливість вдосконалити навчальні курси на спеціальності «фольклористика».

Список використаних джерел:

Сергій Сегеда, д.іст.н., проф.

ПРОБЛЕМА СПАДКОЄМНОСТІ ЛЮДНОСТІ РУСЬКОЇ ЗЕМЛІ Й УКРАЇНИ В СВІТЛІ АНТРОПОЛОГІЧНИХ ДАНИХ

Історики і мовознавці, які порушували цю проблематику, здебільшого не залучають аргументів, запозичених в антропологічній науки. Між тим, антропологічні дані є важливим джерелом історичної інформації, що зумовлено генною, спадковою природою морфо-фізіологічних ознак людини. Передаючись від покоління до покоління, вони є своєрідними біологічними «мітками», з допомогою яких можна визначити ступінь спорідненості давніх і сучасних популяцій. Отож, якщо антропологічний тип людності Середньої Наддніпрянщини впродовж II тис. зазнав кардинальних змін, то М.Погодін мав рацію: нагадаю, що цей російський історик і публіцист XIX ст. писав про те, що предки сучасних українців переселились сюди лише після татаро-монгольського нашествия з Прикарпаття і були носіями нової мови і нових культурних традицій. Якщо ж значних змін фізичного типу тут не відбулося, то український етнос є автохтонним, спадкоємцем людності Руської землі /за даними писемних і археологічних джерел, «Руська земля» на рубежі IX – X ст. охоплювала ті регіони східнослов'янської ойкумени, які згодом увійшли до складу Київського, Чернігівського, Переяславського та Галицько-Волинського князівств/, її етнографічних рис, засадничих культурних традицій, усної народної творчості.

Певне, хоч і не пряме відношення до порушеної проблематики мають дискусії щодо вихідного фізичного типу «праслов'ян», які точились на світанку антропології, коли пізнавальний інструментарій молоді науки був недосконалим, а обсяг емпіричних даних обмеженим. Вони розпочалися після того, коли визначний чеський вчений-славіст Л.Нідерле висунув тезу про те, що праслов'яни були світлопігментованими доліхокефалами, тобто мали видовжену форму голови, світлий колір волосся і ясне забарвлення райдужини очей. З цього логічно випливало, що українці, здебільшого брахікефальні (круглоголові) і темно пігментовані, апріорі не є нащадками «праслов'ян».

Погляди чеського науковця викликали негативну реакцію з боку його сучасника і колеги – Хв.Вовка, з яким вони разом освоювали премудрості антропологічної науки в Парижі. Аргументи українського вченого були переконливими, і Л.Нідерле згодом переглянув свої погляди, дійшовши висновків про те, предки сучасних слов'янських народів відзначались антропологічною різноманітністю. «Слов'яни вже на початку свого етнічного розвитку включали в себе різні антропологічні елементи ...» – писав він на сторінках своєї узагальнюючої праці з історії та археології слов'ян. – Як древніх довгоголових (і причому різних), так і короткоголових можна вважати справжніми слов'янами» [17, 11].

Що ж до Хв.Вовка, то, на його думку, саме південна група східних слов'ян, ... «яка потім стала українською, переховала в собі більше слов'янських рис, ніж північні, споріднені з нею групи» [20, 38], на основі яких сформувались росіяни та білоруси. Схожих поглядів спочатку дотримувався й академік Д.Анучин, ім'я якого й донині носить НДІ і Музей антропології МДУ ім. М.В.Ломоносова. В монографії,

присвяченій географічному розподілові зросту чоловічого населення європейської частини Російської імперії, він зауважує таке: «Антропологічний тип малоросів, незважаючи на домішку чужинських елементів, безсумнівно зберіг у собі ще багато ознак, характерних для давніх слов'ян взагалі, і південноруських древніх слов'ян зокрема» [6, 184]. Проте згодом російський вчений переглянув свої погляди, критично оцінивши основні положення антропологічної концепції Вовка в рецензії на його працю [7, 49 – 60]. Мабуть, втрутився й суб'єктивний чинник: Д.Анучин, який був загальноновизнаним лідером московських антропологів, не без ревності спостерігав за успіхами петербурзької школи антропології, яку створив Хв.Вовк.

В жодній із антропологічних праць кінця XIX – початку XX ст. не згадувалось ім'я М.Погодіна. Аж ось уже після більшовицького перевороту на сторінках «Русского антропологического журнала» з'явився лист до редакції, написаний доволі відомим російським вченим-антропологом Є.Чепурковським, де він спробував реанімувати погодінську концепцію. Посилаючись на те, що в людності Середньої Наддніпрянщини в добу середньовіччя переважала видовжена форма голови, а українцям притаманна брахікефалія, Є.Чепурковський безапеляційно заявив: «Малорос – найновіший поселенець, що змінив після татарського ярма дотатарську людність» [24, 134].

З точки зору сучасної науки це твердження не витримує жодної критики. Річ у тім, що форма черепа – чи не єдина антропологічна ознака, яка зазнала відчутних епохальних змін. Приблизно з кінця першої чверті II тис. розпочався процес «брахікефалізації», тобто заміни видовженої форми голови людини на округлу, який швидко набув глобального характеру. Цей процес, природа якого досі до кінця не зрозуміла /відомий російський антрополог В. Бунак пов'язував брахікефалізацію зі змінами темпів розвитку організму людини, які були викликані підвищенням загального рівня життя. Висловлювалось також припущення, що цей процес був спричинений змішуванням носіїв довгоголових та короткоголових антропологічних типів. Дет. про це: [23, 161]/, не оминувши й історичних українських земель. Так само не була винятком і європейська частина Росії: за спостереженнями фундатора російської антропології А.Богданова, головний показник (співвідношення ширини до довжини черепа) населення Підмосков'я за період з XI – XIII до середини XIX ст. виріс приблизно з 74 до 81 [8]. Звичайно, Є.Чепурковської знав про це дослідження, але чомусь не уник спокуси утриматись від сумнівних лаврів Погодіна.

XX століття докорінно змінило масштаби і методи антропологічних досліджень. Завдяки інтенсивним розкопкам давньоруських некрополів на теренах України у фондах антропологічних закладів Москви і Києва нині зберігається великий за обсягом краніологічний і остеологічний матеріал, на підставі якого відтворено фізичний тип людності «Руської землі». Зібрані, узагальнені і опубліковані дані, які стосуються соматологічних ознак українців основних історико-етнографічних областей України. Створена доволі потужна джерельна база для порівняння антропологічних характеристик давньоруської і сучасної людності України і визначення ступеню їх генетичної спадкоємності.

Аналіз краніологічних матеріалів з давньоруських некрополів, розкопаних на історичних українських землях, дає підстави виокремити тут чотири антропологічні варіанти, поширені серед нащадків літописних полян, сіверян, древлян, волинян,

тиверців та уличів [3, 67]. Носії двох із них локалізувались в західних, ще двох – в центральних та східних регіонах.

В Середній Наддніпрянщині (Київщина, Чернігівщина, Переяславщина) – ареалі літописних полян – переважали риси мезодоліхокранного (тобто, з помірно видовженою головою) типу з середніми розмірами обличчя і, зокрема, середньою шириною вилиць, вираженим горизонтальним профілюванням обличчя та помірним випинанням носа, але на загал давньоруська людність цього регіону не була однорідною в антропологічному відношенні: за деякими ознаками вона тяжіла до нащадків древлян, за іншими – до колишніх сіверян, а деякі вказували на наявність легкої монголоїдної (її можна також означити терміном «східна») домішки.

В середній течії Десни, басейну Сейму і верхів'ях Сули, де у другій половині I тис. до н.е. проживали літописні сіверяни, в давньоруський час був поширений доліхокранний середньолиций тип, за більшістю ознак схожий з попереднім, відрізняючись від нього трохи довшою формою черепної кришки та вужчим обличчям.

У верхів'ях Здвижу, Тетерева, Ужа та Убороті, де на час утворення Київської Русі локалізувались древляни, Г.Дебец, Т.Трофімова та Т.Алексєєва виділяли мезокефальний високоголовий і широколиций тип. Схожі антропологічні варіанти поширені і на захід від окресленої території – у верхів'ях Стиру та Горині, де вони пов'язані з курганными похованнями на горизонті. Що ж стосується поховань в ямах під курганными насипами, які частіше зустрічаються в межиріччі Стиру та Горині – ареалі літописних волинян, то властивий їм тип схожий з попереднім, однак відрізняється від нього більш видовженою і трохи нижчою формою черепної кришки, а також дещо вужчим обличчям.

Давньоруське населення Середнього Подністрів'я – території, пов'язаної з літописними тиверцями та уличами – на загал характеризувалось мезокранією, середніми розмірами лицевого відділу, дуже широкими і невисокими орбітами, значним горизонтальним профілюванням обличчя, високим переніссям, середнім виступанням носа. Найближчі аналогії цьому поєднанню ознак знаходимо в ареалі древлян.

Чим же можна пояснити регіональні відмінності фізичних рис давньоруської людності України?

Принаймні частково ці відмінності спричинені тим, що праслов'янська спільність формувалась в середній і північній смузі Центрально-Східної Європи, де в добу неоліту-бронзи були розповсюджені носії різних антропологічних типів. Чи не єдиною спільною рисою зовнішності далеких предків сучасних народів було широке обличчя [5, 66]. Згідно з сучасними антропологічними даними, зона широколицьості на півночі обмежувалась верхньою та середньою течією Західної Двіни, на заході – верхньою та середньою течією Вісли, на сході – середньою та нижньою течією Дніпра (**Рис. 1 і 2**).

В процесі великого розселення слов'янських племен зі своєї «прабатьківщини» вони асимілювали місцеву дослов'янську людність, що спричинило поглиблення їх антропологічних відмінностей. Наприклад, новгородські словени та східні кривичі значною мірою перебрали риси своїх попередників на Великій російській рівнині – давнього ареалу фіномовних племен Східної Європи (літописних мері, муроми,

мешчери, чуді, весі), які були повністю асимільованими в процесі слов'янської колонізації [3, 67]. Фракійський субстрат значно вплинув на формування антропологічних рис болгарського народу, іллірійський – хорватів і т.п.

Аналіз краніологічних даних з некрополів України показує, що відносна широколицість як одна з визначальних рис слов'ян в найбільш виразній формі простежується серед північно-західних груп давньоруської людності України – нащадків літописних древлян і волинян. За цією і деякими іншими ознаками (зокрема, загальною масивністю і великими розмірами черепа) вони схожі з мазовшанами, західними кривичами, а також середньовічними балтськими племенами: латгалами, земгалами, ятвягами та ін. Всі ці групи відносяться до кола північних європеїдів, для котрих була властива загальна масивність мозкового та лицевого скелета. Згідно з палеоантропологічними даними, ці антропологічні характеристики були успадковані слов'янами та балтами від неолітичних племен України та Південної Балтії [10; 11].

Соматологічних дослідження, проведені співробітниками Української антропологічної експедиції 1956 – 1963 рр. Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАНУ) засвідчили, що українцям Волині та Правобережного Полісся – колишнього ареалу волинян і древлян) досі властиві деякі архаїчні риси фізичного типу (відносно масивне надбрів'я, значний нахил чола, низьке і відносно широке обличчя тощо). Одним із перших на це звернув увагу Хв.Вовк, висловивши думку, що тут «... заховалось стародавнє населення країни» [20, 38]. Схожих висновків дійшов і В.Дяченко, який так прокоментував підсумки антропологічних досліджень волинян і поліщуків за соматологічною програмою: «Мимоволі впадає в очі натяк на якесь збереження кроманьйойдних (тобто, дуже архаїчних – С.С.) ознак ...» [12, 73]. Як бачимо, специфічні риси антропологічного типу давньоруської людності Волині та Полісся, витоки котрих сягають принаймні неолітичної доби, нікуди не зникли й нині. Це ж стосується і матеріальної та духовної культури українців цих регіонів, де також збереглося чимало ремінісценцій віддалених історичних епох. Сукупність усіх цих даних дала підстави виокремити окрему – північну антропологічну зону на теренах України [21, 103 – 109]. **(Рис. 3, 4, 5)**

Відносно широколиций антропологічний тип був властивий також давньоруській людності Північної Буковини і Прутсько-Дністровського межиріччя – нащадкам тиверців і уличів. Однак в одній із краніологічних серій (із с. Василів на Буковині) явно простежуються тенденція до збільшення висоти обличчя і орбіт та зменшення ширини носа – ознак, які, за слушним зауваженням досвідченої московської дослідниці М.Великанової, «... ухилиються в західнослов'янському напрямку і по суті знаходяться поза східнослов'янськими межами коливань цих ознак» [9, 110]. Морфологічні особливості василівської серії є вагомим аргументом на користь тези про антропологічну спорідненість тих груп східних і західних слов'ян, які замешкували карпатський регіон в добу середньовіччя. Підставою для цього висновку є те, що за низкою важливих краніологічних ознак (надто носовим і орбітним показниками) черепи із с. Василів дуже схожі з краніологічними серіями, отриманими під час розкопок слов'янських некрополів, розташованих на західних відрогах Карпат на теренах сучасної Румунії [22, 96; 22, 101]. За підсумками

комплексного антропологічного аналізу було показано, що українці Прикарпаття, гірських районів Карпат, Закарпаття та західних районів Північної Буковини на загал характеризуються яскраво вираженою брахікефалією, дуже темним волоссям, досить високим обличчям, відносно довгим вузьким носом, що різко випинається з площини обличчя. Ці соматологічні ознаки є визначальними в західній антропологічній зоні України [21, 116 – 117], в межах якої можна виділити два окремих територіальних варіанти: східний і північно-західний.

Людність східної частини Українських Карпат, надто гуцули Закарпаття і Буковини характеризуються найбільш округлою серед українців формою голови, вузьким і високим обличчям, найпрямішим лобом з найслабкішим розвитком надбрів'я, найвищим в відсотком темних очей, дуже темною барвою волосся, значним переважанням опуклих носів над вгнутими. Прямі аналогії цьому комплексу ознак можна знайти серед південно-західних словаків, сербів, боснійців і деяких неслов'янських етносів, а саме: північно-західних румунів, угорців, греків. **(Рис. 6 і 7)**

Населення Північного Заходу західної зони відзначається менш вираженою брахікефалією, трохи ширшим обличчям, нижчим відсотком носів з випуклою спинкою. Схожий комплекс ознак часто зустрічається серед поляків і тих народів, які замешкують басейн Дунаю (словенців, хорватів, австрійців і німців), що, очевидно, дало підстави В.Дяченку назвати його «дунайським» [13, 117].

Загалом західна зона є своєрідним «містком» між Україною, Центрально-Східною і Південною Європою. Антропологічний склад давньоруської та сучасної людності України є відображенням прадавніх генетичних зв'язків із західними та південними слов'янами й їхніми сусідами. Виявом цих зв'язків є також специфічні культурно-побутові риси карпатоукраїнців.

Аналіз краніологічних матеріалів із середньовічних некрополів Середньої Наддніпрянщини, де напередодні утворення Київської Русі існував могутній полянський племінний союз, показує, що за деякими важливими ознаками (наприклад, діаметром вилиць) давньоруська людність схожа зі своїми попередниками в цьому регіоні – населенням черняхівської культури, розквіт якої припадає на IV ст. н.е. Ця обставина, за словами М.Великанової, «... дозволяє припустити певну роль черняхівського елементу у формуванні антропологічного типу полян» [9, 110]. Ще категоричніше з цього приводу висловила Т.Алексєєва: «Поляни по суті є безпосередніми нащадками черняхівців» [4, 75]. На мій погляд, це перебільшення: як і всім іншим східнослов'янським групам, давньоруській людності Середньої Наддніпрянщини були властиві специфічні пропорції лицьового скелету (відносно низьке лице з низькими орбітами і досить широким носом). Весь комплекс наявних на сьогодні даних свідчить про те, що її антропологічний склад сформувався в процесі взаємодії двох основних морфологічних компонентів: грацильного черняхівського, носієм якого були передусім пізні скіфи та сармати, та масивного, походження якого викликає чимало запитань. Його носієм могли бути племена празько-корчацької культури, фізичний тип яких залишається невідомим внаслідок обряду кремації, поширеного серед слов'ян до запровадження християнства.

Складним був й процес формування антропологічного складу давньоруської людності Дніпровського Лівобережжя – колишнього ареалу літописних сіверян і

південно-східних полян, – в якому брали участь носії принаймні трьох морфологічних компонентів, а саме: «власне слов'янського», черняхівського та салтівського (аланського), відомого за результатами вивчення краніологічних серій із могильників басейну Сіверського Дінця.

Порівняння черняхівських та аланських краніологічних серій свідчить про певні відмінності між ними: алани були більш високолицими, мали дещо довший ніс, ширші орбіти і сильніше розвинений надбрівний рельєф, ніж носії черняхівських традицій. Однак у них були й деякі спільні риси, котрі стосуються основних розмірів черепної кришки, профілювання обличчя і ступеню випинання носа [15, 118]. Це пояснюється тим, що вони сформувались на основі т.зв. «неопонтійського» субстрату, що виник в результаті взаємодії середньоевропейського і давньосередземноморського антропологічних компонентів. Починаючи з доби бронзи, він переважав в степовій зоні Східної Європи [19, 184 – 190]. В I тис. до н.е. «неопонтійські» антропологічні типи, які характеризувались суттєвою південноєвропейською домішкою, були тісно пов'язані зі скіфо-сарматським світом.

З наведеного випливає, що, просуваючись територією Дніпровського Лівобережжя, слов'яни асимілювали місцеву іраномовну людність, набувши рис носіїв «неопонтійських» антропологічних варіантів, властивих їхнім попередникам у даному регіоні.

В багатьох давньоруських некрополях Середньої Наддніпрянщини виявлені черепи зі «східними» рисами. Найчастіше вони трапляються в Пороссі [14, 141; 18, 60], де в XII ст. існував союз Чорних Клобуків, які перебували на службі у київських князів. Основним завданням цього військово-політичного об'єднання був захист Русі від половців, які намагались прорватись до Києва т.зв. «бузьким степовим коридором». За підрахунками фахівця-археолога О.Моці, в добу Київської Русі тюркомовні кочівники складали приблизно п'яту частину населення Поросся [16, 112].

Нині Середня Наддніпрянщина входить до ареалу центральної антропологічної зони України, людність якої характеризується доволі високим зростом, відносно широким і помірно високим обличчям, переважанням прямої форми спинки носа і темних відтінків кольору очей і волосся. Такі ознаки властиві переважній більшості сільського, корінного населення України, що є головним носієм антропологічної інформації. **(Рис. 8).**

Загалом українці центральної зони характеризуються доволі однорідним комплексом ознак, який займає проміжне положення між крайніми антропологічними варіантами, зосередженими в північних, західних та південних областях України. Відносна гомогенність фізичних рис українців центральної зони є наслідком змішування вихідців із різних куточків історичних українських земель в добу пізнього середньовіччя, надто під час національно-визвольних змагань 1648 – 1954 рр. під проводом Б.Хмельницького та «Руїни» другої половини XVII ст.

Все ж локальні відмінності фізичного типу українців простежуються і в центральній зоні. Наприклад, сільській людності Поросся притаманне деяке ослаблення горизонтального профілювання обличчя, дещо сильніший розвиток складки верхньої повіки, сплюснення поперечної спинки носа, що свідчить про наявність незначної «східної» домішки. Безперечно, її наявність спричинена перебуванням тут в добу Київської Русі «своїх поганих», як літописці іноді називали

тих тюркомовних кочівників, які були союзниками київських князів. Можна навести й інші приклади регіональних відмінностей фізичного типу українців центральної зони, пов'язаних з давніми етнічними процесами в її ареалі. Особливо відчутним є вплив південноєвропейського компоненту на Лівобережжі Дніпра і в Нижньому Подніпров'ї, яке нині входить до південної антропологічної зони України [21, 122 – 126].

Свого часу в на сторінках фахових видань відбулася цікава дискусія щодо ролі окремих східнослов'янських племен в антропологічній історії українців, в якій взяли участь відомі московські фахівці – подружжя Валерій та Тетяна Алексєєва. В монографії, присвяченій краніологічній характеристиці народів Східної Європи, В.Алексєєв в доволі стриманій формі висловив думку про те, що вирішальну роль у формуванні антропологічного складу українського народу відіграли древляни [1, 195]. Однак в науково-популярній книжці, розтиражованій величезним накладом, він висловився з цього приводу дуже безапеляційно: «Українці походять від середньовічного племені полян, що мешкало в Середньому Подніпров'ї, – так думали майже усі історики і археологи, *так думають самі українські вчені й українська інтелігенція* (!?! — курсив мій. – С.С.), думка ця пустила паростки й укорінилась в популярній літературі. Поляни, спочатку невелике плем'я, потім розрослись, об'єднали древлян і сіверян в один союз і відіграли основну роль в підйомі Києва і виникненні держави Київської Русі. Усі три племені, які увійшли до складу українського народу, вивчені і археологічно, і палеоантропологічно, – знайдені і розкопані залишені ними могильники, зібраний і вивчений археологічний інвентар, скелети древніх людей. З'ясувалась не зовсім зрозуміла, але цікава і важлива деталь – древляни антропологічно відрізнялись від решти слов'янських племен, вони були крупнішими, масивнішими, обличчя у них були ширшими. А коли виміряли черепи сучасного населення України, з'ясувалось – це саме той краніологічний тип, який властивий і сучасним українцям. Отже, краніологія підказала – фізичними предками сучасних українців були древляни, вони зіграли вирішальну роль у формуванні антропологічних особливостей українського народу, в їхній культурі слід шукати джерела етногенезу й культурного розвитку українців» [2, 299]. Цей висновок провідного радянського фахівця-антрополога, що згодом був обраний академіком АН СРСР абсолютно не узгоджується ні з історичними, ні з археологічними, ні з антропологічними даними, на що в м'якій формі вказала його дружина. «Віддавати перевагу якійсь із цих груп в сенсі зв'язку з сучасним населенням, як це чинить В.П.Алексєєв стосовно древлян і тиверців /Помилка. В монографії В.П.Алексєєва йдеться лише про древлян/, я б не наважилась». – зауважила вона з цього приводу [3, 203].

Що ж до самої Т.Алексєєвої – авторки низки фундаментальних досліджень в царині антропології слов'ян, то в її працях було переконливо показано, що в етногенезі українців брали участь усі літописні східнослов'янські племена, які в останній чверті I тис. н.е. замешкували історичні українські землі. Так, з полянами українців ріднить конфігурація носової області, з древлянами, волинянами, тиверцями та уличами – розміри обличчя. За її висновками, в антропологічному складі українців знайшли також відображення риси дослов'янського субстрату, носіями якого були племена, що входили до конгломерату творців черняхівської археологічної культури, а ще раніше – скіфи. Певну роль у процесі формування

фізичних характеристик українського народу, за спостереженнями Тетяни Алексєєвої, відіграли зв'язки з романсько – і тюркомовним населенням

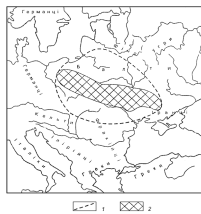
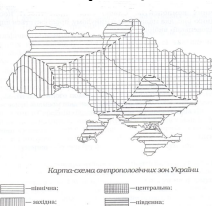
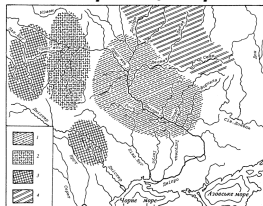
Сучасна антропологія впритул наблизилась реконструкції основних етапів антропологічної українців. Згідно з даними краніології, дуже лінійна антропологічна спадковості давньої та людності простежується в історичному серці Середній Наддніпрянщині, а саме: племена тшчинецько-комарівської культури доби бронзи → скіфи лісостепової смуги → нащадки літописних полян → сучасні українці [21, 200]. В даному випадку поляни, а, точніше, їхні нащадки доби Київської Русі є лише однією із ланок в безперервному ланцюзі поколінь автохтонного населення ядра історичних українських земель.

Беззаперечною є й генетична спадкоємність давньоруської та сучасної людності інших історико-етнографічних регіонів України: Волині, Полісся Карпат, де за браком емпіричних даних поки що не вдається реконструювати деякі етапи антропологічної історії. Але це лише справа часу, особливо якщо взяти до уваги вражаючі темпи розвитку генетики – науки, яка за останнє десятиліття досягла вагомих успіхів у висвітленні етногенетичної проблематики.

Минали століття, змінювались соціально-економічні формації, відбувалися зрушення в етнічній самосвідомості еліти, а згодом і ширшого кола людності історичних українських земель, але жодних антропологічних аргументів для висновків про повну, ба, навіть, значну зміну населення в тому чи іншому регіоні України немає. Навпаки, антропологічні (краніологічні і соматологічні) джерела свідчать про те українці завжди жили, живуть і, будемо сподіватись, житимуть на власній землі.

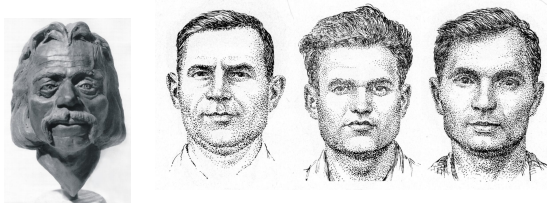
Список ілюстрацій:

Рис 1. Ймовірна «прабатьківщина» слов'ян (за Т.І.Алексєєвою та В.П.Алексєєвим, 1989); 1 – за даними археології; 2 – за даними антропології; **Рис 2.** Ареали антропологічних типів давньоруського населення України (за Т. Алексєєвою, 1973.); Умовні позначення: 1 – мезокефальний середньоліций; 2 – доліхокефальний широколиций; 3 – мезокефальний широколиций; 4 – доліхокефальний середньоліций.; **Рис. 3.** Карта-схема антропологічних зон України. ; **Рис. 4.** Українець Правобережного Полісся.; **Рис. 5.** Українець Волині.; **Рис. 6.** Антропологічний тип жителя давньоруського Галича (реконструкція С.Горбенка).; **Рис. 7.** Гуцул (фото Хв.Вовка).; **Рис. 8.** Українець Середньої Наддніпрянщини.



також
[3, 58].

до
історії
глибока
сучасної
України –



ЗЛІВА НАПРАВО: верхній ряд: рис. 2; 3; 1; нижній ряд: рис. 7; 6; 8; 4; 5.

Список використаних джерел:

- 1.Алексеев В.П. Происхождение народов Восточной Европы (краниологическое исследование). – М.: Наука, 1969. – 324 с.;
- 2.Алексеев В.В. поисках предков. Антропология и история. – М.: Издательство «Советская Россия», 1972. – 299 с.; 3.Алексеева Т.И. Этногенез восточных славян по данным антропологии. – М.: Изд-во Московского университета, 1973. – 273 с.; 4.Алексеева Т.И. Антропологический состав восточнославянских народов и проблема их происхождения // Этногенез финно-угорских народов по данным антропологии. – М.: Наука, 1974. – С. 69 – 75.; 5.Алексеева Т.И., Алексеев В.П. Антропология о происхождении славян // Природа. – 1989. – № 1. – С. 60 – 69.; 6.Анучин Д.М. О географическом распределении роста мужского населения России (по данным о всеобщей воинской повинности в империи за 1874 – 1883 гг.): Записки Императорского географического общества (по отделению статистики). – СПб, 1889. – Т. VII, – Вып. 1. – 184 с.; 7.Анучин Д.М. К антропологии украинцев // Русский антропологический журнал. – 1918. – №1 – 2. – С.49 – 60.; 8.Богданов А.П. Материалы для антропологии курганного периода в Московской губернии // Известия ОЛЕАЭ. IV. – Москва, 1867. – Т.1. – 176 с.; 9.Великанова М.С. Палеоантропология Прутско-Днестровского междуречья. – Москва: Наука, 1975. – 382 с.; 10.Гохман И.И. Население Украины в эпоху мезолита и неолита (антропологический очерк). – Москва: Изд-во «Наука», 1996. – 196 с.; 11.Денисова Р.Я., Граудонис Я.Я., Гравере Р.У. Кивутканский могильник эпохи бронзы. – Рига: Зинатне, 1985. – 164 с.; 12.Дяченко В.Д. Антропологічний склад українського народу: Порівняльне дослідження народів УРСР і суміжних територій. – Київ: Наукова думка, 1965. – 129 с.; 13.Дяченко В. Не тільки чорні брови, карі очі (антропологічні типи на етнічній території українського народу // Віче. – 1992. – № 4. – С. 114 – 122.; 14.Зиневич Г.П. Очерки палеоантропологии Украины. – Киев: Наукова Думка, 1967. – 223 с.; 15.Кондукторова Т.С. Антропология древнего населения Украины (I тыс. до н.э. – середина I тыс. н.э.). – Москва: Изд-во Московского университета, 1972. – 154 с.; 16.Моця О.П. Населення Південно-Руських земель XI – XIII ст.. (За матеріалами некрополів). – Київ: Наукова думка, 1993. – 159 с.; 17.Нидерле Л. Славянские древности. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. – 450 с.; 18.Орлов Р.С., Моця А.П., Покас П.М. Исследования летописного Юрьева на Руси и его окрестностей // Земли Южной Руси в IX – XIV вв. – Киев: Наукова Думка, 1985. – С. 49 – 59.; 19.Происхождение и этническая история русского народа по антропологическим данным // Труды Института этнографии им. Н.Н.Миклухо - Маклая. – Новая серия. – Т.88. – М.: Наука, 1965. – 415 с.; 20.Проф. Хв. Вовк. Антропологічні особливості українського народу // Студії з української етнології та антропології. – Київ, «Мистецтво», 1995. – С. 7 – 38.; 21.Сегеда С. Антропологічний склад українського народу: етногенетичний аспект. – Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – 256 с.; 22.Сегеда С. Деякі питання походження та етнічної історії населення Русі-України за даними антропології // Rutenika. – Т. I – Київ, 2002. – 89 – 104.; 23.Чебоксаров Н.Н.,

Чебоксарова И.А. Народы. Расы. Культуры. – М.: Наука, 1985. – 272 с.; 24.Чепурковский Е.М. Вопрос антрополога историкам // Русский антропологический журнал. – 13 – Вып. 3 – 4. – 1924.– 134 – 136.

Оксана Сліпушко, д.філол.н., проф.

**«ВОЛОДИМИР» ФЕОФАНА ПРОКОВИЧА
ЯК УКРАЇНСЬКА ПРОСВІТНИЦЬКА КЛАСИЦИСТИЧНА ДРАМА**

Анотація

У статті аналізується «Володимир» Феофана Прокоповича як українська просвітницька класицистична драма. Наголошується, що в історії української літератури класицизм і Просвітництво як епоха не розвинулись. Натомість наявні їхні елементи у ряді творів, зокрема трагедокомедії «Володимир». Підкреслюється, що твір має синтетичний характер, поєднуючи у собі барочові та просвітницькі тенденції.

Ключові слова: українське Просвітництво, класицизм, Бароко, Феофан Прокопович, трагедокомедія «Володимир».

Summary

In this article the «Volodymyr» of Feofan Prokopovich as Ukrainian Enlightenment classical drama is analyzed. It is underlined that in the history of Ukrainian literature Classic and Enlightenment as epoch were not developed. But we can observe their elements in different novels, for example in the «Volodymyr». It is underlined, that this novel has accomplished character, it is united elements of Baroko and Enlightenment.

Key words Ukrainian Enlightenment, Classic, Baroko, Feofan Prokopovich, tragedocomedy «Volodymyr».

У добу Бароко Києво-Могилянська академія була своєрідним містком між західноєвропейським та українським культурним простором. Тут переосмислювалися визначальні концепти європейського буття, інтегруючись у національну духовну парадигму. М. Петров зазначав, що «київська наука і література спускалася інколи зі своєї недосяжної відірваності на землю і служила, у міру своїх сил, політичним, суспільним і національним інтересам держави» [7, 21]. Це служіння знайшло своє відображення передусім у прагненні зв'язати Україну з Європою, утвердити тут ті демократичні думки, які живили прогресивне мислення тогочасного західноєвропейського суспільства. Києво-Могилянська академія стала осередком так званого шкільного барокового класицизму, котрий набув значного поширення у другій половині XVII–XVIII століттях, зокрема барокової шкільної драми. Фактично у стінах академії зародилося українське Просвітництво, яке, хоч і не набуло такого розмаху, як у Європі, все ж засвідчило причетність національного контексту до світового.

Будучи тісно пов'язаним із гуманістичним рухом Відродження, Просвітництво поставило у центрі свого світогляду культ раціоналізму і розуму. Д. Наливайко відзначає, що «в художній сфері Просвітництво знайшло вияв не в одному, а в кількох напрямках і течіях: якоюсь мірою в рококо, повною мірою в просвітницькому класицизмі й просвітницькому реалізмі, в сентименталізмі й певною мірою в преромантизмі. Всі вони так чи інакше пов'язані з Просвітництвом і несуть на собі його відбиток, проте як естетико-художні системи вони дуже різні й не мають спільного знаменника»

[5, 257]. Так, у стилі рококо писали Вольтер, Дідро, ранній Гете та ін. Найбільш близькою Просвітництву системою є класицизм з його раціоналізмом, високим рівнем ідеологічної свідомості та ідеєю незаперечного служіння обов'язку. Більшість дослідників сходяться на думці про те, що класицизм, який був наявний у Європі в епоху абсолютних монархій в Україні не знайшов належного контексту, не переріс у розвинену художню систему. Але слід зауважити, що певні, часто досить яскраві класицистичні риси й тенденції наявні у творчості ряду українських письменників ХУІІІ–першої третини ХІХ ст., зокрема Феофана Прокоповича, Георгія Кониського, Івана Котляревського, Петра Гулака-Артемовського.

Загалом класицизм як тип художнього мислення й творчості характеризується насамперед орієнтацією на естетичні засади і художні канони античного мистецтва. Серед його різновидів учені виділяють ренесансний класицизм, класицизм доби Бароко, просвітницький класицизм. Для української літератури характерним є поєднання класицизму з проявами Просвітництва. У суті своїй їхній синтез творить особливий стиль. Для класицистичного світогляду художні принципи та засади античної літератури є визначальними формами мистецтва. Творчий метод класицизму ґрунтується на визнанні принципу так званого «подвійного наслідування»: природи як усього суцього на землі й античних канонів. Класицизм для всіх національних культур характеризується такими спільними рисами, як розуміння краси в якості об'єктивного чинника; сприйняття краси у мистецтві як досконалої форми, що ґрунтується на чіткості, впорядкованості, послідовності; визнання раціонального начала як головного; трактування природи в якості зразка для мистецтва. Також класицизму притаманні прагнення до концентрованих і замкнених форм, максимально чіткого та зрозумілого стилю, відсутності натяків і підтекстів. Головною формою художнього узагальнення класицизм визнає ідеалізацію.

Поширеною у науці є концепція «раннього Просвітництва» в Україні, представниками якого прийнято вважати Феофана Прокоповича та інших церковно-політичних діячів кінця ХУІІ–першої половини ХУІІІ століть. Але найбільшою мірою риси класицизму знайшли своє виявлення у творчій спадщині Феофана Прокоповича. Випускник Києво-Могилянської колегії, потім однієї з польських уніатських шкіл, він став греко-католиком під іменем Самуїла Церейського для того, щоб навчатися у Римській єзуїтській колегії св. Афанасія. Тут вивчав античну і західноєвропейську літератури, філософію, перейнявся ідеями Ренесансу, Реформації та Класицизму, які склали основу його світогляду на всі подальші роки. Потім Прокопович повернувся у православну віру, прийнявши чернечий постриг. 1704 року він став професором Києво-Могилянської академії, викладав поетику, риторiku, філософію, фізику, арифметику, географію. З 1710 року – її ректор. 1716 року доля українського мислителя кардинально змінюється, він виїхав до Петербурга, де став головним помічником Петра І у церковних справах. З 1721 року обійняв посаду віце-президент Синоду.

Творча спадщина Феофана Прокоповича, зокрема й ого філософські трактати «Поетика», «Риторика», «Математика», проповіді, драми, вірші,

переклади, листи, має яскраво виражене класицистичне забарвлення. Його погляди позначені рисами об'єктивного ідеалізму, коли Бог розуміється як першотворець і водночас ототожнюється з природою. Святе Письмо Феофан Прокопович, продовжуючи традицію Іларіона, Кліма Смолятича, Кирила Турівського, пропонує тлумачити алегорично. Саме український мислитель розвинув учення про просвітницько-абсолютистську державу, яке стало визначальною ідеологічною основою всієї Російської імперії. Основна ідея твору його трактату «Духовний регламент» полягає в утвердженні примату світської влади над церковною.

М. Петров наголошував, що як представник так званих гуманних наук, тобто поетики, риторики, філософії, Феофан Прокопович є першим і кращим представником епохи відродження наук чи класицизму в Україні [7]. Саме його творчість стимулювала розвиток шкільної драми ХУІІІ ст., яка однією з перших торкнулася інтересів національного буття через звернення до славних подій української історії. Як пише М.Петров, з 1705 року Феофан Прокопович почав «проводити принципи відродження і гуманізму в Київській Академії і поклав початок більш свіжому і життєвому напрямку Київської шкільної драми, наближаючи її до суспільного і народного життя і до вищих, духовних інтересів людства. Це – другий період існування Київської шкільної драми» [7, 66]. Перший період у розвитку драми тривав до 1705 року, коли драма ще не торкалася проблем із української історії, а обмежувалася виключно схоластичною тематикою.

У своїй «Поетиці» Феофан Прокопович подав теорію новітнього за своїм характером жанру трагедокомедії, а також сам створив неперевершений зразок цього жанру. Його драма «Владимир славеноросійських стран князь і повелитель» 1705 року була поставлена студентами Києво-Могилянської академії. Написано твір на основі історичних подій (хрещення Русі Володимиром) і присвячено «добродію і ктитору» київської академії гетьманові Івану Мазепі. Фактично драма Феофана Прокоповича стала суттєвим проривом у тогочасній українській літературі, синтезувавши в собі весь попередній досвід української драматургії та водночас ставши новим словом. Фактично тут усе було нове – сюжет, змалювання образів, авторська позиція, показ психології внутрішнього розвитку героїв. У творі гармонійно співіснують два протилежні стилі – трагічний (з елементами високого, серйозного, величного) і низький (з елементами комічного, смішного, потворного). Твір складається з прологу, п'яти дій та епілогу, який завершується хором на чолі з апостолом Андрієм Первозванним. Він разом із ангелами виголошує гімн Києву і панеїрик Петрові І та Івану Мазепі. Після поразки Мазепи у Полтавській битві автор зняв посвяту гетьману.

Прокопович звертається до історії рідного народу, аби показати боротьбу між старим і новим, регресивним і прогресивним. С. Єфремов охарактеризував драму як типову для тогочасної епохи, що «просвіту поставила була за найперше завдання часу» [4, 174]. Загалом драматичні твори на історичну національну тематику, традиція котрих була закладена Прокоповичем, стали одними з кращих здобутків українського шкільного театру доби Бароко. До цього наш шкільний театр знав історичні драми на

теми, почерпнуті з біблійної історії, а також історичного минулого різних народів Європи, Азії. Ця тематика переважала в театрі єзуїтів, який справив значний вплив на українське драматичне письменство. Як наголошує М. Возняк, «єзуїтський театр відбився на будові та стилі українських історичних драм... Правда, найталановитіші з авторів історичних драм Феофан Прокопович і автор «Ласки Божої» намагалися визволитися від штучних сценічних ефектів, якими перевантажували єзуїти свої блискучі драми, й увійти на ґрунт української народності й дійсності» [2, 201]. Феофан Прокопович звертається до національної історії для того, щоб показати постійну і неминучу боротьбу нового ладу зі старим, поступу з регресом.

Пролог драми фактично являє собою звернення до гетьмана Мазепи, який відвідав прем'єру драми у стінах Києво-Могилянської академії. Потім іде протазіс – це перший акт драми, де розповідається про те, як Ад, схвильований звісткою про намір Володимира запровадити на Русі християнство, висилає на землю дух Ярополка, щоб той сповістив про це язичницьких жерців. Володимир розпочинає з ними боротьбу в ім'я нової цивілізаційної сили – християнства. Другий акт драми – це епітазіс, де Жеривіл закликає на допомогу язичницьких духів. Третій і четвертий акти драми – катастазіс – становлять собою розмови Володимира з грецьким філософом, синами Борисом і Глібом. Тут Прокопович фактично першим зобразив внутрішню боротьбу в душі князя, складний і багатогранний процес прийняття ним рішення на користь істинної християнської релігії. П'ятий акт драми становить собою катастрофу, тобто розв'язку твору. Завершується твір хором, вкладеним в уста апостола Андрія, де показано головні події та постаті української історії, зокрема Бориса і Гліба, те, як два старці копають печери, Батий руйнує Київ, але Божий посланець сповіщає, що місто буде відбудоване і прославлене. У другій частині хору вміщено панегірик митрополитові Варлаамові Ясинському і гетьману Мазепі.

Новаторство Феофана Прокоповича як творця першої української трагедокомедії полягає у тому, що, крім звернення до національної історії, він не увів до твору героїв і божеств з античного і класичного світів. Як наголошує М. Возняк, автор створив «невідому досі давній українській драмі особу – духа Ярополка; думку зобразити його в трагедокомедії міг піддати Феофанові Сенека, бо перший монолог Ярополкового духа навіть нагадує місцями монолог тіні Тантала в трагедії Сенеки «Тієст». Коли в українській драмі перед Прокоповичем комічний елемент був відокремлений від поважного, Феофан розлив комічний елемент по всій драмі, не відволікаючи уваги глядача від ходу головної акції» [2, 207].

Як бачимо, сюжетна лінія твору досить проста, але у цій простоті закладено дуже глибокий сенс і смисл. Авторів вдалося передати те, як Жеривіл прагнув отруїти князя духом спокуси, але Володимир виявив свою колосальну силу волі, не піддавшись цьому. Натомість князь радиться із синами Борисом і Глібом. До речі, Прокопович навмисне не дотримується історичної точності, надаючи канонізованим образам синів князя Бориса і Гліба фактично головних рушіїв у прийнятті володарем рішення. Саме Борис і Гліб відіграли тут головну роль, а не грецький філософ. Фактично це

свідчить про те, що Феофан Прокопович особливо великого значення надає думці про те, що рішення запровадити християнство було для Русі внутрішнім, а не зовнішнім. Воно народилося і визріло на автентичному національному ґрунті, було реалізовано нашим володарем із власної волі, а не запозичене чи навіть іноземними послами або ж під впливом інших держав. Після розмов із Борисом і Глібом та дискусій із грецьким філософом Володимир виголосив свій славнозвісний монолог із доленосним для Русі-України рішенням прийняти християнство. Результатом цього стало знищення язичницьких ідолів і воцаріння на київських горах нової істинної віри.

Загалом в інтерпретації Феофана Прокоповича князь Володимир є алегоричним образом постаті Мазепи, культурницьку діяльність якого прославляє і звеличує автор. Як наголошує С. Єфремов, новаторським у творі був і «психологічний момент внутрішнього розвитку, зародки якого теж спостерігаємо на драмі Прокоповича. Володимир-князь не просто ухвалив перейти у нову віру: в душі у нього теж відбувається велика боротьба, що наочно показує наростання і розвиток дії. І тут автор стає щодо психології свого героя на новий шлях, даючи замість шаблонних алегорій та абстрактних формул правдиве внутрішнє життя Володимирове, виявлене монологом. Нарешті останній акт трагедокомедії – хор з апостола Андрія та ангелів, з пророкуванням про майбутню долю Києва – зв'язує староруські часи з сучасністю аж до останнього моменту» [2, 175].

Фактично драма Феофана Прокоповича «Володимир» стала початком якісно нової доби у розвитку українського драматичного письменства. Її стиль синтезував у собі риси культурно-історичної епохи Бароко та класицизму. Головний символічний зміст твору передано посередництвом чіткої фабули та дотримання класичного триєдинства: місця, часу, простору. Дія твору відбувається в одному місці – Києві – протягом тривалого часу і присвячена одній події – запровадженню християнства. Дотримання цього принципу дає змогу авторові бути лаконічним і чітким у своїх міркуваннях. Головним є те, що трагедокомедія Феофана Прокоповича «Володимир» засвідчила наявність в українській літературі рис класицизму і Просвітництва, засвідчивши її пряму і безпосередню причетність до європейського культурного і літературного простору.

Список використаних джерел:

1. Веселовский А. *Историческая поэтика*. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с. 2. Возняк М. *Історія української літератури* : у 2 кн. [3-е вид]. – Кн. 2. – Львів: Світ, 2006. – 694 с. 3. Горський В. С. *Філософія в українській культурі (методологія та історія)*. Філософські нариси. – К.: Центр практичної філософії, 2001. – 236 с. 4. Єфремов С. *Історія українського письменства*. – К.: Femina, 1995. – 608 с. 5. Наливайко Д. *Теорія літератури й компаративістика*. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2006. – 547 с. 6. Наливайко Д. С. *Очима Заходу : Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.* – К.: Основи, 1998. – 578 с. 7. Петров Н. И. *Очерки из истории украинской литературы 17 и 18 веков. Киевская искусственная литература 17-18 вв., преимущественно драматическая*. – К., 1911.

Лілія Снігурьова, к.філол.н.

УДК [82.14:398.82:398.87](477):81'04,

**СИМВОЛИ «ВОДА», «ВОГОНЬ», «ВІТЕР», «ЗЕМЛЯ»
В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІСТОРИЧНИХ ПІСНЯХ
XV – ПОЧАТКУ XVIII ст.**

Анотація

В українських народних історичних піснях активно побутують цілі шари художньо-образних кодів, що проявляються у поетичних символах вода, вогонь, вітер, земля. Саме вони стали об'єктом аналізу у даній статті.

Ключові слова: історична пісня, символ, вода, вогонь, вітер, земля.

Summary

In the Ukrainian folk historical songs 15-the beginning of 18 ct. the whole layers of artistic and image-bearing codes actively exist which are exposed in poetic symbols of water, fire, wind and earth. They became the object of analysis in this article.

Key words: historical song, character, water, fire, wind, earth.

Ми постійно вдаємося до символів для позначення понять, визначень, точне розуміння яких нам не підвладно. Саме тому у контексті міфологічного світогляду природні реалії набувають узагальненого значення образів, а згодом універсалізуються до рівня символів.

Основну теоретичну базу із проблем походження та інтерпретації фольклорного символу в україністиці складають класичні праці О. Потебні, М. Костомарова, М. Сумцова, І. Франка. Протягом XX ст. дослідження образно-символьної системи національної поезики провадилися епізодично (Ф. Колесса, І. Березовський, О. Дей, С. Грица). Наприкінці XX початку XXI ст. ця галузь української фольклористики поповнилася рядом наукових, науково-популярних та словниково-енциклопедичних видань сучасних авторів (О.Таланчук, М. Дмитренко, Л. Копаниці, В. Давидюка, О. Братка). Однак їх усе ж недостатньо, щоб сформувати цілісне уявлення про генезу, розвиток, функціонування та розгалуження символів у різних фольклорних жанрах. Символи необрядової пісенності, історичні пісні, залишаються або ж зовсім не задіяними, або розглядаються лише фрагментарно.

Актуальність теми даного дослідження вбачаємо в потребі вивчення процесів становлення символізованого значення слів *вода, вогонь, вітер, земля*, що функціонують в українських історичних піснях.

У творах цього жанру активно побутують цілі шари художньо-образних кодів, що проявляються у поетичних символах вода, вогонь, вітер, земля.

Основна *мета* роботи полягає у комплексному дослідженні обраних символів, детальному висвітленні їх значеннєвого розгалуження і текстового функціонування на матеріалі українських народних історичних пісень.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких *завдань*: розкрити особливості функціонування символу вода в історичних піснях; визначити напрямки реалізації образу вогонь; описати поетичну та значеннєву парадигми символу вітер; окреслити шляхи актуалізації стрижневих значень образу земля.

Серед фольклорних символів значущі ті, з якими пов'язані життєві уявлення етносу – це **вода, вогонь, вітер, земля**, які складають основу кожної міфопоетичної системи, їх кваліфікують як домінантні символи. Порівняйте уривок пісні «Та неспав я нічку не одну»: «Та віють вітри все

буйнії, // Ідуть дощі все тучнії, // Землю зворушають, // Травою устилають, // А цвітами украшають» [4, 276]; та уривок пісні «Та чогось мені тяжко»: «Та чорна хмара наступає, // Дрібен дощик накрапає, // Віють вітри все буйнесенькі, // Та ідуть дощи дрібнесенькі, // Землю сокрушають, // Траву сполоскають, // Різним цвітом процвітають» [16, 680]. У різних піснях схожі образи, які становлять єдиний комплекс буття народу.

У міфопоетичній системі українського фольклору виявляємо широку палітру символіки **води**: «Нею позначають і пояснюють вічність, космічний простір, межу між світами і станами людського буття, а також життєдайне жіноче начало, родючі сили природи, кохання. Тобто вода в уявленні давніх людей виступає Праматір'ю Світу» [19, 50].

У текстах пісень семантичні функції слова вода переймають інші слова зі значенням «водний простір», напр., ріка, море, криниця. Нерідко в піснях вода отримує назву Дунай, Дніпро, Дністер, Дон і под. Однак таке найменування не пов'язується з конкретною рікою, а виступає як вода взагалі. При дослідженні історичних пісень привертає увагу високий ступінь міфопоетичного освоєння **Дунаю** як основного гідронімічного образу: «Вийв трави два поплави, // Випив води два Дунаї» [4, 103]; «Дніпре – брате, чим ти славен: // Чи зеленими лугами, // Чи крутими берегами?» [4, 130]. Про трансформацію географічного Дунаю в образ будь-якої річки, води писав О. Дей, зауважуючи, що «Дунай у фольклорі слов'ян означає всяку більшу річку» [2, 108]: «Скочу я у Дунай, у Дунай глубокий, // Ах, хто мене достанет, (то) его я буду» [4, 76].

На основі твердження «нерідко ріки уявлялися як межі, які розділяють світи живих і мертвих» [14, 305] можемо припустити, чому Дунай (ріка) у пісенній поетиці так виразно і послідовно актуалізує відповідне домінантне значення символу вода. У досліджуваних текстах виокремлюємо кілька його контекстуально-семантичних різновидів. Негативне навантаження несе Дунай, де гідронімічний образ функціонує у значенні межа, за якою закінчується життя, і починається небуття: «Ой умирав козак та козаченько // Край дунайської води» [4, 110].

Поетичне значення концепту чужина виражається через фольклорну формулу за Дунай, За річкою, Той бік Дунаю: «Я до Дунаю приїжджаю // І на той бік споглядаю. // Я на той бік споглядаю, // Аж там турчин сукні крає, // Ой чи туркені, чи кошовому, // Чи козаку молодому» [4, 160]; «Загнали ляхів за річку Віслу, // Що не вернуться і в три роки!» [4, 187].

Актуалізація символіки води в образі моря є показовим для поетики історичних пісень. Міфопоетичні засади такого співвіднесення ті самі, що й у попередньому випадку: «Як Дунай у фольклорі слов'ян означає всяку більшу ріку, так і море – всяку велику воду: озеро, розлив річки і под.» [2, 102]: «Ой на морі да на синенькому, // На Дунаю да глибоченькому» [17, 207]. Простежуючи функціонування образу моря у піснях, визначаємо, що море має образно асоціативний зв'язок зі смертю, такий, як і вода: «То не чорная хмара наступає, // То синєє море да ой розігралось. // То синєє море розігралось, // Турецький кораблик затопило» [4, 102]; «Рубає мечем голову з плечей, // А решту топить водою» [4, 186]. Образ моря актуалізує значення

символу вода і часто збігається з відповідниками ріка, Дунай, Дон: «Ой по Дону, по Дону, по широкому морю // Збиралися славні хлопці у одному дому» [4, 348]. Вода (ріка, море) також виступає і як природна перешкода для ворога: «Стали турки утікати; // А як утікали, // Тую річку невеличку проклинали: // «Бодай, річка, не процвітала, // Вічними часами висихала, // Що нас, турків, в себе взяла, // Та й в неволю всіх задала!» [4, 156].

Функціонально важливим художнім елементом у поетичній системі історичних пісень є символ **криниця**, який глибоко закорінений у національній міфопоетиці. У народному світогляді цей образ має значення розгалуженості: «Криниця в народних віруваннях – це символ здоров'я, сили, багатства, родючості, плодючості, святості, чистоти. А для молоді це символ дівочої краси, вірності, але й розлуки, суму, туги, жалю» [5, 415]. Художня система історичних пісень фіксує не всі вказані варіанти. У процесі дослідження з'ясовуємо, що найпоказовішими є образно-асоціативні зв'язки криниці: з образом дівчини, чистоти, суму. Як відомо, кринична вода завжди є холодною, а, як спостеріг О. Потебня, є зв'язок між холодом і молодістю [11, 327], то можемо говорити, що криниця, кринична вода – молода дівчина: «Пішов би я в Запоріжжя, – дороги не знаю. // В чистім полі криниченька, холодная вода, // Там дівчина воду брала, дорогу вказала» [4, 131]. «Доставати криничної води» означає здобути дівочу честь, про це свідчить пісня «Ой у лузі, лузі» [4, 153]. Як семантично залежний від слова вода, образ криниці у піснях може мати також негативний відтінок. Саме до цього зараховуємо текстове зближення криниці зі смертю: «Капле кровця у криницю, // З криниченьки річка тече, // Над річкою ворон кричє, // Михаєва мати плаче» [4, 137].

Специфіка жанру історичних пісень – їхня драматична напруга – зумовлює відповідну експресивну конотацію **дощу**. Тому у піснях символ дощу скерований на реалізацію мотивів суму, журби, небезпеки: «Бо мене, нене, змиють дощі, // А висушить буйний вітер, // А висушить буйний вітер, // А розчешуть густі терни» [4, 160] (Див також: [9, 154] М. Драгоманов); «Темна хмара наступила, // Став дощик іти: // «Благослови, отамане, // Намет нап'ясти» [4, 166]. Символіка води доповнюється зафіксованим контекстуальним значенням дощ – сум. Дощ з'являється з тучі. Хмара найчастіше чорна за кольором. Про символічне значення хмари можна судити з таких рядків: «Ох і жнуть женці, розжинаються, // На чорну хмару озираються. // Ой то ж не хмара, то ж орда іде, // А Коваленко та передок веде» [4, 79]; «То ж не грім в степу грохоче, // То не хмара поле криє, – // То татар велика сила // Козаченьків обступила» [4, 248]; «Ой наступила чорна хмара – превеликая орда, // Ой висікла, вирубала все донського козака» [4, 349]. Як бачимо, ворог уявляється хмарою, яка обступає і накриває з усіх боків, заслоняє світло. Хмара може бути як вісниця біди, лиха і пригоди: «Ой слухайте, славні хлопці, щось у хмаронці гуде, // Ой щось бо там, ой щось бо там за пригодонька буде» [4, 348]; «Наступає чорна хмара, // І дощик із неба. // Зруйнували Запоріжжя – // Буде колись треба» [15, 83].

Спостерігаємо різне метафоричне вживання, що безпосередньо побудоване на асоціації понять кров – ріка (море), де слово кров містить

символ «смерть»: «Течуть річки кєрвавїї // Темними лугами» [4, 185]; «Оглянувся позад себе – // Тече кров ріками» [4, 201]. У варіантах пісні про Нечая найчастіше зустрічається цей рядок, але він має деякі відмінності. Див.: [8, 191] М. Павлик, [7, 117] М. Гоголь. Часто у піснях виявленню семантики слова кров сприяють символічно значущі елементи, що входять до його асоціативного поля з готовим символічним навантаженням і містять постійну сему «страждання, туга, сльози» – пожежа, терня, ворон і под.: «Да пожар ноженъки да поподпікав, // Да кровця слідочки да позаливала» [4, 70]; «Терня ноги пробиває, // Кровця сліди заливає» [4, 87] (Див. також: [20, 116] І. Франко); «В правій руці меч тримає, // А з лівої кров се леє. // Над тов кровцев ворон кряче, // Над жовняром мати плач» [4, 112]. Уживання такої лексики в текстах підсилює відтворення національної картини світу слова-символу. З цим словом асоціативно пов'язані слова мак, рани, битва, рубати, меч: «В правій ручці шаблю держить, // А з тій шаблі кровця тече» [4, 109]; «Рубає, січе головку з плечей, а решту топлят водою» [16, 682].

Вода часто передає значення іншим словам, семантика яких так чи інакше з нею пов'язана – річка, криниця, кров та ін. Дієслова текти, заливати, литися, капати, пити характеризують воду як рідину, а також і кров, номінативне значення якої – червона рідина. Сльози теж рідина, у і піснях входять в один асоціативний ряд зі словом вода, переважно поруч із дієсловами: лити, залити, текти. Спостерігаємо формування символічного значення слова вода на основі асоціацій: вода – сльози – смuteк, горе: «Уся то ти, Україно, // Славою покрита, // Лютим горем та сльозами // Та кров'ю залита!» [4, 252].

Отже, поетика пісень засвідчує активне функціонування і багатоаспектну символіку образів, пов'язаних з водою. Безперечно, домінантні значення символу вода у піснях семантично конкретизовані в гідронімічних символах – Дунай, море, ріка, криниця; семантика слова-символу вода часто втілюється і в номінації кров.

Розвиток символічного значення на позначення поняття **вогонь** тісно пов'язаний з історією та ментальністю українського народу. Простежуючи пісенний розвиток образу вогню, звертаємо увагу на реалізацію символіки тривоги, страждання: «За річкою вогні горять, // Там татари полон ділять. // Село наше запалили // І багатство розграбили» [4, 63]; «А пожар ніжки все подвигає, // Крівця слідки все заливає» [4, 68]. Цілком реалістичною картиною може видаватися епізод «вогонь горить» у пісенному тексті, але при подальшому розгортанні твору усвідомлюємо, що в даному випадку образ «вогонь горить» є знаком небезпеки, смутку: «А в долині огонь горить, // Огонь горить, розбой сидить. // Розбой сидить, коня держить, // А на тім коні дівка сидить, // Дівка сидить – косу чеше [4, 146]; «Ішов яром, дорогою, // Аж у яру огонь горить, // Коло огню турчин сидить, // А перед ним дівка стоїт» [4, 148] (Див. також: [9, 132, 136] М. Драгоманов). У динаміці символізації вогню як сили руйнівної, деструктивної емоційно насиченим моментом стає функціонування його як узагальнено-образного аналогу смерті: «Я ж те поле коп'єм скопаю, // Коп'єм скопаю стрілками всю, // Я ж ті бори військом поламаю, // Військом поламаю, і огнем поपालю» [4, 69].

Опозиційність властива образу **вітру** – стихії благодійної та руйнівної. Смысловa структура аналізованого образу вибудовується на опозиції добро – зло. Символозначення вітер – очищення, оздоровлення, у текстах пісень часто виражено через формули звертання: «Повій, вітре да буйнесенький, // Да на мої женці молодесенькі; // Повій, вітре, да із Прилуки, – // Чи не розв'яжуться мої білі руки; // Повій, вітре, да із півночі, – // Чи не розв'яжуться мої білі очі» [4, 77]; «Ой, повій, вітри, та все низовії, // Та на наші «чайки», та все дубовії» [15, 38]. Негативний відтінок символу вітер у пісенній поетиці представляють його значення як стихії руйнівної, темної, зловісної. Характерною для зачинів і поетики пісень загалом є формула «вітер повівав, вітер віє». На перший погляд, вона начебто відіграє роль відправної точки для подальшого розвитку подій. Та це не зовсім так, бо часто уже сама її наявність у тексті пісні є своєрідним сигналом про наступну небезпеку, загрозу, а тому налаштовує слухача або читача на відповідну емоційну реакцію: «Ой з гори, з гори вітер повівав, // Дунай висихав, зіллям заростав, // Зіллям-трепіттям, всіляким цвітом» [4, 92]; «Сеї ночі в опівночі // Ще кури не піли, // Як татари в наші гори // З вітром налетіли» [4, 100]. Ще більш експресивно напруженим є значення вітер – смерть. Образ вітру у піснях – найчастіше супровідний пейзажний елемент у картинах смерті: «Гороньками вітер віє, // Долинами трава шумить, // Річеньками вода біжить, // Аж там козак забит лежить» [4, 103]; «В інших краях сонце гріє, // У чужині – вітер віє, // Вітер віє, трава шумить, // На тій траві жовнір лежить» [4, 105].

До визначальних складників пісенної поетики належить також символ **земля**. У фольклорно-символічному баченні земля – це тимчасове перебування людини між верхнім і нижнім світами, і цей напрямком переміщення визначає поетичний зміст відповідних образів: «земля як символ може мати різне значення залежно від опозиції, у якій він виступає: земля як «від землі вгору» символізує життя, родючість; земля як «зверху вниз» в опозиції до неба символізує темні, хтонічні, аквативні начала» [10, 55]. Поняття «батьківщина» і «своя земля», «рідна земля», «рідний край» за символічним значенням тотожні для кожної людини. Призначення епічного героя, який успадкував від своїх попередників-богатирів магичний зв'язок із землею, стала не стихійна демонстрація сили, а успадкована, призначена або обрана доля – служіння своїй землі, своєму народові.

«Чужа земля», «чужа сторона» в епосі – це, звичайно, вмістилище зла для «свого» народу, вона ідентифікується з історично певною країною: «Ой підємо ми суднами // У чужу сторону, // А під тую під гриниченьку // Та під турецькую, // Все під тую добиченьку // Та під німецькую» [4, 348]; «І сам, старенький, загинеш, // Занесеш голову // На чужую сторону, // Занесеш очици // На турецькій границі» [16, 675].

«Своя земля» протиставляється «чужій землі», «чужій стороні, краю», «чужині». Таке протиставлення у народній свідомості породжувало елементи патріотизму: «Турка з Польщі виганяти, // Свою землю одбирати» [4, 103]; «Я ж тебе не зітну, я ж тебе не пушу, // Повезу тебе й у свою землю, // Батькові на славу, ворогам на кару» [4, 68] (Див. також: [20, 117] І. Франко, [18, 182] Д. Яворницький). Крім того, чужина символізує смерть: «Вернися, батеньку,

вернися, рідненький! // Вже ж мене не однімеш, і сам, старенький, загинеш, // Занесеш голову на чужую сторону, // Занесеш очіці на турецькі границі» [4, 81]; «Не дай, боже, козаченьку на чужині вмерти, // Нема кому пожаліти, поховать по смерті» [4, 97]. Окремої уваги заслуговують вислови «в землю вбився», «в землю врився», «землю вибив» як невід'ємні елементи пісень з епізодом загибелі козака: «У чужині – вітер віє, трава шумить, // На тій траві жовнір лежить // На купину головою, // Прикрив личко муравою. // Над ним коник зажурився, // По коліна в землю врився» [4, 105] Важливою деталлю у таких епізодах є зоосимвол кінь, як вісник смерті. Негативну реалізацію символу земля несе означення «сира». Знаходимо цікавий приклад у пісні «Ой умирав козак та козаченько», де козак, помираючи, називає «сиру землю» тещою, а себе зятем: «Та сира земля – // Ото моя теща, // Я в неї за зятя» [4, 110].

У піснях образ «сира земля» поєднує художнє значення образу земля із значенням звичним, конкретним – смерть, тому воно більше натуралістично-описове, ніж символічне: «Лучче б мені, моя мати, в сирій землі тліти, // Аніж мені, козакові, мученьку терпіти; // Лучче б мені, моя мати, в сирій землі лежати, // Аніж мені, козакові, мученьку приймати» [4, 257]; «Ой ти, земле сиресенька! // Приняла ти много війська Запорізького, // Прийми мене, козаченька Молоденького» [4, 334]. Земля – захисниця, порадиниця героїв, мати всього живого і водночас вмістилище світу мертвих, «того світу».

У смисловій будові символу **пісок** можна виділити складники вода і земля: з одного боку, пісок входить у парадигму семантичних похідних символу земля, з іншого – має стійкий асоціативний зв'язок з водою. У багатьох піснях пісок функціонує у складі формули загадування прикмети «сіяти пісок на камінь», що є традиційним фольклорним позначенням нездійсненності, нереальності, неможливості бажаного. Бо пісок і камінь нездатні започаткувати чи підтримати нове життя, вони неродючі на відміну від землі. Народна поетика підкреслює цю негативну рису, поєднуючи обидва «мертві» образи в одній пісенній фразі, і тим самим підводить до розуміння нездійсненності бажання: «Возьми, мати, піску жменю, // Посій його на каменю, // Як той пісок та й ізійде, // Тоді твій пан з війська прийде» [4, 104]; «Возьми, мати, піску жменю та й розкидай по каменю, // Поливай же 'го слюзами // Перед ясними зіздами: // Як тот пісок, мати, зійде, // Тогди твій син з війська прийде!» [4, 112-113]. Такий пісенний образ сприймається як «типова для пісенного тексту усталена формула на позначення поняття «ніколи» [3, 67].

Пісенна парадигма стрижневого слова земля охоплює також ряд похідних образів, загальне значення яких можна структурувати на семантичні складники земля і простір. Серед таких найпомітнішими є образи степ, поле, долина, дорога, гори тощо. Для українців **степ** має вагоміше значення, ніж просто географічне поняття або частина території України. Це частина душі народу, його характеру. Землеробський характер української культури сприяв формуванню особливого світовідчуття українців. Степ завжди приваблював людину своєю первісністю, непорушністю, відчуттям волі: «Ой куди ж мені // Та, мій хазяю, // Без тебе вдаваться? // Чи в край рідний, // У

степ вільний, // Чи з кручі вбиваться?»... // Ой гуляй, коню мій, // Та в чистому полі, // Та в чистому полі, // Бо вже тобі, коню, // Та не буде ласки // Та й ранішньої волі» [4, 110]. Це простір для свободи і волі. О. Потебня розглядав семантику слова поле у зв'язку з його шириною, тобто ширина поля уявлялася символом свободи і спільних із нею понять.

Образ поля, долини близькі за смисловим значенням до слова степ. Поле, долина – відкритий простір, у певній мірі уявно-географічного (степу), абстрактно-неконкретизоване втілення безмежності: «Геть у полі у широких татари // Розпустили своїх коней, вечерю готують» [4, 124]; «Де Савур-могила, широка долина, // Сизий орел пролітає» [4, 267].

Для людини ще з первісних часів найбільш важливим було протиставлення простору «свій» – «чужий». «Своїм» він був там, де людина жила, а «чужий» – був незнайомий, ворожий. У давнину степ ототожнювався з «чужим» простором, оскільки довше за інші місцевості залишався необжитою і майже невідомою територією (його навіть називали – Дике поле): «Серед ночі в Дикім полі рушниці ревіли, // А в Очакові туркені та від страху мліли» [4, 234]. Зі степу найчастіше насакував ворог, у степу(полі, долині) відбувалися битви, розбої: «Поїдемо, козаченьки, // В чисте поле гулять, // В чисте поле гулять, // Турка-шведа воювать» [4, 334].

Крім того, степ – саме те місце, де земля здається найближчою до неба, а значить і набуває його священних властивостей, утворюючи вертикальний зв'язок між частинами космосу. Степ як сакральний центр відіграє особливу роль у просторовій символіці. Степ містить у собі також і «світову вісь» як вертикальне втілення центру. «Світова вісь» – це предмет або істота, що перебувають в сакральному центрі, поєднують небо, землю і потойбічний світ» [6, 263] (це може бути дерево, гора, храм, людина). У історичних піснях найчастіше зустрічається курган (могила). У словнику символів знаходимо таке його визначення: «Курган – це священний символ вісі Світу для народів, які живуть на рівнинній місцевості» [13, 182]. По суті, курган – єдине високе місце посеред суцільно рівного степового рельєфу, а тому особливо значимий у степу. Як «світова вісь» він сягає неба і землі водночас, утворюючи в такий спосіб модель космосу. Курган – стародавня рукотворна могила в степах, високий земляний насип – містить у собі символіку гори: «Де Савур-могила, широка долина, // Сизий орел пролітає; // Славне військо, славне запорізьке // У похід вступає» [15, 56]. Могила височить над степом, як гора, тому у варіантах пісні «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче» зустрічаємо таке: «Ой вивели Морозенка// На високу могилу» [4, 254]; «Ой вивели Морозенка // На високу гору» [4, 255]. Також на горах запалювали вогні, попереджаючи про небезпеку. Крім того, у піснях із-за гори найчастіше насувається небезпека, бо гора виступає як кордон своєї землі: «Ой з-за гори, з-за крутої // Чорна хмара встає» [4, 348]; «От з-за гори, із-за кручі горде військо виступає, // Посамперед Морозенко сивим конем виграває» [4, 245]. «Ворожа» або «чужа» земля має досить чітку просторову визначеність її напрямку та відстані від неї. Оскільки у «чужій» землі на відміну від «своєї», розміщені всі злі сили, «чужа» земля свідомо віддаляється чи прикривається ландшафтом (наприклад, високими горами) з метою захисту «своєї» землі

від небезпеки, і тому може виступати як фатальна, з усіма перешкодами, дорога героя у «ворожу» землю.

Часто у текстах зустрічається визначення «чисте поле», яке сприймається як вільне, роздольне, але воно розміщене біля дороги або лісу, бо поле, дорога і ліс співвідносяться з віддаленістю від «дому» і пов'язані зі смертю.

Модель шляху як широкого і більш абстрактного поняття, охоплює не тільки її різновиди (битий шлях, дорога, лісова стежка), але є втіленням руху взагалі та різних його модифікацій. За словником символів [12, 245] дорога (шлях, путь) – символ складного, нелегкого життя; розлуки з домівкою тощо. У історичних піснях дорога – постійна і невід'ємна ознака складності, небезпечності, вона може нести горе мандрівникові: «Гей, на біду, на горе // Козак уродився, – // В чистім полі, край дороги, // Ляшкам знадобився» [4, 157]; « Ой ви, хлопці, хлопці-запорожці, // А не ходіть ви битим шляхом! // Не ходіть ви битим шляхом, // А не вганяйтесь у Польщу за ляхом. // Бо ляшечки зрадливії люди, // Як упіймуть, то вам горе буде» [4, 296]. Дорога символізує розлуку з рідною домівкою, батьками, коханою.

Є у піснях символічний вибір шляху: «Буде тобі, козаченьку, // Аж три доріженьки вкупі: // Їдна – в Рим, друга – в Крим, // А третя – в Запоріжжя...» [4, 132]; «Славний молодець, тобі не плакати, ні тужити, // То ж тобі аж три дороги лежить: // Одна – на Дін, а друга – в Крим, а третя – у Запоріжжя» [4, 133]. Обравши шлях, мовби символічний вибір майбутнього, герой обирає долю.

Уподібнення «смерть-шлюб» особливо прослідковується у обрядах. А в історичних піснях, скоріш за все, основою для такого зіставлення слугувало те, що шлюб і смерть сприймалися як перехід у новий стан і у нове місце, як рубежі, які поділяють на різні етапи життя. У піснях поранений козак, який помирає у степу, на дорозі, далеко від дому, просить коня повідомити родині, а найчастіше в матері, про його смерть: «Іди, коню, до домочку, // Повіж мамці новиночку, // Лиш не кажи, що вбит лежить, // Але кажи, що ся женишь. // Бере собі в царя дочку – // В чистім полі могилочку» [4, 105]; «Не кажи, коню, що утопився, // Скажи, коню, що оженився» [4, 142] (Цей вислів часто зустрічається у піснях, але має деякі відмінності: [1, 30-32] Григоріїв-Наш, [15, 100] Укр. козацькі пісні). У цій формі уже свідомо використовується стародавня символіка. Така звістка повинна пом'якшити удар, підготувати матір до сприйняття лихого звістки. Показово, що герой пісні помирає далеко від рідного дому, яка у даній ситуації і реальна, і символічна – як невідома, далека сторона, де людина залишається навіки.

Отже, в поезії українських народних історичних пісень символіка репрезентована яскраво і творить розгалужену систему генетично закорінених семантично містких образів. Без урахування цієї системи уявлення про загальну картину української народнопоетичної символіки з одного боку, як і поезики української народної історичної пісні – з другого, буде неповним.

Специфіка жанру істотно впливає на процес відбору та освоєння символів, що мали б виражати відповідні поняття, настрої, емоції. Символи

підкреслюють напруженість, експресивну насаженість пісенного сюжету, його трагізм. Ось чому їхнє художньо-естетичне призначення, контекстуальний зміст можуть суттєво відрізнятися від аналогічних образів обрядово-ритуальної пісенності.

Список використаних джерел:

- [1] Григорієв-Наш. Історія України виложена народними думами та піснями. Вип. 2. Козаччина. / Н. Я. Григорієв. – Камянець на Поділлі: Видавництво Міністерства преси й інформації, 1919. – С. 29. [2] Дей О. І. Українська народна балада / О. І. Дей. – Київ : Наук. думка, 1986. – 263 с. [3] Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності / С. Я. Єрмоленко. – Київ : Довіра, 1999. – 431 с. [4] Історичні пісні : збірник / Упоряд. І. Березовський [та ін.]; нотний матеріал упоряд. А. Гуменюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – 1067 с. [5] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 3-х кн., 6-ти т. – Факс. Вид / С. Килимник. – Київ : Обереги, 1994. – Кн. II, Т.3 : Весняний цикл; Т.4 : Літній цикл. – 528 с. [6] Маковський М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и мирья образов / М. Маковский. – М. : ВЛАДОС, 1996. – 416 с. [7] Народні пісні в записах Миколи Гоголя / Упоряд., післямова і прим. О. Дея. – Київ : Муз. Україна, 1985. – 202 с. : нот. – (Українські народні пісні в записах письменників). [8] Народні пісні в записах Михайла Павлика / Упоряд., прим. О. І. Дея В. А. Качкана; вступ. ст. О. І. Дея. – К. : Муз. Україна, 1974. – 320 с. : 1 арк. портр. [9] Політичні пісні українінського народу XVIII–XIX ст. Ч. 1. Розд. 1. Кінець козацтва / З увагами М. Драгоманова. – Женева, 1883. – 226 с. [10] Попович М. В. Мироззрение восточных славян / М. В. Попович. – К. : Наук. думка, 1985. – 167 с. [11] Потебня А. А. Слово и миф / Сост. А. Л. Топоркова; отв. ред. А. К. Байдурина. – М. : Правда, 1989. – 624 с. [12] Словник символів культури України / за заг. ред.: В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с. [13] Трессидер Дж. Словарь символов / Дж. Трессидер; пер. с англ. С. Палько. – Москва : ФАИР – ПРЕСС, 1999. – 448 с. [14] Українське козацтво : Мала енциклопедія / Наук.-дослід. ін-т козацтва при Запорізькому держ. ун-ті. – Київ : Генеза; Запоріжжя : Прем'єр, 2002. – 568 с. [15] Українські козацькі пісні : збірник / вступ. ст. О. Олійникова. – Одеса : Маяк, 2003. – С. 38. [16] Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Упоряд. О. Дей. – К. : Наук. думка, 1974. – 781 с. [17] Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських / Упоряд., прим. А. Ю. Ясенчука; заг. ред., вступ. ст. О. І. Дея. – К. : Наук. думка, 1978. – 326 с. : іл. [18] Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким: пісні та думи з архіву вченого / Упоряд., вступ. ст., прим. та комент. М. М. Олійник –Шубравської; під-гот. нот. матеріалу О. В. Шевчук. – К. : Муз. Україна, 1990. – 454 с. : ноти. [19] Українські символи / за ред. М. Дмитренка. – К. : Народознавство, 1994. – 140 с. [20] Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 42. Фольклористичні праці / І. Франко; редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.]. – К. : Вид. Наук. думка, 1986. – С. 300.

Алла Соколова, к.філол.н., доц.

МІСТИЧНИЙ МІФОЛОГІЗМ ПРОЗИ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Анотація

У статті розглянуто містичний простір творів Галини Пагутяк. На матеріалі конкретних текстів розкривається специфіка фольклорно-міфологічної основи прози Галини Пагутяк, аналізується своєрідність інтерпретації універсальних персонажів народної демонології – упрірів.

Summary

The mystic space of the works of Halyna Pagutyak is considered in the article. The specific of the folklore mythological bases of the prose description of Halyna Pagutyak opens up on the material

of the concrete texts, analyses the originality of the interpretation of the universal of the characters of the folk demonology – vampire.

Міфологізм став прикметним явищем мистецтва XX століття і як художній прийом, і як спосіб світосприйняття. Вивчення його різнорідних виявів зумовило появу нових шкіл і напрямів у сучасній міфокритиці, проте багато питань залишаються дискусійними. Зокрема наукового висвітлення потребує дослідження особливостей функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу, трансформації фольклорно-міфологічних образів у сучасній українській прозі.

Серед розмаїття творів постмодерної доби яскраво вирізняються тексти, написані в традиційній естетиці магічної прози XIX та XX ст., де співвідношення площин реального та фантастичного зазнають змін, оскільки перестають лише співіснувати, перетинатися чи взаємовпливати – їхні межі розмиваються й відбувається злиття двох площин [12; 47]. Незмінним залишається міфічне сприйняття світу, відображення традиційних вірувань та звичаїв, своєрідності національного фольклору.

Одне з чільних місць серед сучасних українських письменників, які у своїй творчості актуалізують цю проблематику, належить Галині Пагутяк. Її прозовий доробок досить вагомий – понад два десятки романів і повістей та близько тридцяти новел «вишуканої інтелектуальної прози, яку можна дорівнювати до кращих зразків європейського письма» [1; 16].

Дослідники художньої доробку Галини Пагутяк спостерігають нестандартність авторського погляду письменниці, своєрідне поєднання реалістичних і фантастичних елементів її прози, глибокий психологізм та інтелектуалізм, національну автентичність (М.Жулинський, Є.Нахлік, І.Приходько, Р.Мовчан, В.Агеєва, В.Панченко, Н.Синицька, В.Габор, О.Поліщук, І.Біла). Частково висвітлення міфологічної проблематики торкалися Т.Тебешевська-Качак, О.Корабльова, Ю.Данькевич, Л.Курило, Н.Ткачик, але ці питання залишаються актуальними в плані ґрунтовного дослідження.

Мета наукової студії – дослідження містичного простору творів Галини Пагутяк, оприявленого у книзі вибраного «Захід сонця в Урожі» (2007) та романі «Урізька готика» (2009).

У збірці «Захід сонця в Урожі» Галина Пагутяк ґрунтовно аналізує проблеми людського буття, як то шукання порятунку від цивілізаційної самотності, духовного прагнення подолання відчуження й відродження людської душі. На думку О.Логвіненко, «потяг до первозданності стосунків людини й світу висвітлює прозу Галини Пагутяк як витончено філософічну, вигадливо розкуту, густу, ізсередини» [10; 180].

Наголошуючи на самотності та утаємниченості прози Галини Пагутяк, Я.Голобородько зазначає, що у різножанрових і різностильових текстах «Заходу сонця в Урожі» міститься ключ до усвідомлення «повноти вражень», «завершеності картини», що спричинені прозовою діяльністю Галини Пагутяк, яка й імпліцитно й експліцитно тяжіє до того, щоб культивувати, оздоблюючи різноманітними шарами, міфотворне начало і гранично міфологізувати свій Space. Власне, такими репрезентативними текстами, як «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Смітник Господа

нашого», «Кіт з потонулого будинку», «Спалене листя», «Видіння Орфея», Галина Пагутяк й обґрунтовує-окреслює свою естетичну нішу – перебувати над реальністю. І поруч, побіч із реальністю. Але в жодному разі не в реальності [5; 5]. Письменниця послідовно виявляє та змальовує переходи своїх персонажів з реального, видимого світу в невидимий і навпаки.

Збірку «Захід сонця в Урожі» відкриває повість з однойменною назвою, яка має оригінальну композицію, побудовану у формі сплетіння внутрішніх монологів Чоловіка та Жінки.

З перших рядків твору автор оточує читача загадковістю та тривожною тасмнічністю: *«Ненавиджу цей дощ. Чи виживемо ми серед потоків брудної води, яка згноїла насіння в землі? ... Один чоловік втопився. Поламався місток, коли він переїжджав через нього»* [16; 7]. Як бачимо, міст вимагає жертви, і є своєрідним випробуванням, межею, яку не всім вдається перейти: це місце трагедій, нещасних випадків і самогубств. Згадаймо, у фольклорних творах боротьба з нечистю і силами зла відбувається саме на мосту – межовому просторі.

Система образного мислення головної героїні – Жінки – свідчить про те, що воно фольклорно-фантастичне. Адже первісним ступенем такої форми мислення була персоніфікація природи, певних природних сил: дощу, блискавки, повітря, вогню, річки, мосту, які стають силами невидимої реальності. У свідомість героїні ці міфологеми входять як поняття темного і світлого, дня і ночі, життя і смерті, як поняття віковичної боротьби добра та зла.

Загадковості твору додають його демонічні персонажі – упирі. Вони є невід'ємною часткою того світу, який оточує людину, спонукає її до протистояння, боротьби. Весь сюжет від того стає динамічним, напруженим, захоплюючим. Почуття страху, тривоги, непевності, неминучого драматизму пронизує оповідь, яка закінчується трагічно. Розв'язкою стає смерть Чоловіка, як розплата і данина, добровільна і усвідомлена. Водночас це кінець шляху, його логічне завершення наперед визначеної долі чи тієї, яку сама робить собі людина. Шляху, який є своєрідною дорогою до духовної землі обітованої, до якої вона йде, але так і не доходить.

Художню функцію обітованої землі у повісті виконує Уріж – рідне село письменниці, яке обмежене просторово, навіть виринає символіка кола, яке оточує його, і за межі якого ніхто не повинен нічого винести, оскільки воно втрачає цінність вічної безпороочності людської натури. Уріж постає острівцем персоналізованої обітованої землі: *«Уріж не приймає чужого і не дає свого»* [16; 19].

Фольклорно-архаїчну модель Урожа Галина Пагутяк презентує у вигляді міфічного яйця: *«Уріж – то таке місце, де все доцільне й поважне. Я б не хотіла йому зашкодити. Коли стою на горі Ласки, то обережно стискую в жмені весь Уріж, наче то голубине яйце чи перлина, – такий він маленький згори. Я живу в цьому яйці, яке плаває зараз в мирних потоках дощу, і живлюся тим, чим воно мене годує: тишею і снами. А за межами мене пильнують мої ангели охоронці»* [16; 7]. Яйце символізує життя, має космогонічну функцію, що формує Всесвіт. За М.Еліаде, центром сакрального

простору є Axis mundi (Світова вісь) – універсальний космогонічний образ, що символізує перемогу сил космосу над хаосом, та уособлює центр творіння, точку, де здійснювався акт творення, від чого сакральні властивості простору у цьому місці посилюються, набуваючи найвищого вияву [19; 136]. Його функціональними варіантами виступають Світове дерево, храм, Священна гора – вони завжди розташовані у сакральному центрі світу, мають вертикальне положення і є домікантою, що визначає формальну і змістову організацію космічного простору [13; 398-399].

«Міфологізуючи текстовий простір, надаючи йому сакрального значення, Г.Пагутяк йде шляхом універсалізації всього, що в тому просторі опиняється, інтуїтивно повертаючись до уявлення про вищий світ» [9; 7]. Це втілений на землі жіночий рай, як материнське лоно чутливості й первісне яйце.

Чарівним місцем, що приводить до розуміння триєдності світів «небо – гора (на якій росте ліс) – вода» виступає ліс, який відіграє роль «середнього царства». Локус лісу постає міфологізованим об'єктом географічного плану як детермінанта художньої умовності. Так, у повісті «Соловейко» Галина Пагутяк зображує ліс як одне з основних місць перебування надприродних сил: *«У нашому лісі я відшукала озеро... Невеличке з темною водою і опалими листками, по краях височенна поховкла трава, і дзвенить вона, дзвенить – ніколи такого не чула... Дев'ятнадцять років прожила на світі, а не знала, що в лісі, котрий сходилла вздовж і впоперек, є таке озеро, схоже на око. Справді, наче ліс спав, а тепер прокинувся і розплющив каре око»* [16; 103-104]. Наповненість «ока-озера» темною (мертвою) водою вказує на особливість цього місця, де героїня зазнає випробування страхом: *«І так мені раптом стало страшно..., що я кинулась тікати. Застрягла в багнюці, провалювалась в якісь ями, рвала коси колючим ожинником, і таки вирвалась в поле»* [16; 104]. На думку В.Давидюка, випробування страхом було одним із основних в обрядах ініціації, а тому має дуже давнє походження. Мотив такого випробування як одного з етапів ініціації присутній і в ініціальних казках, але в усій своїй первозданності виявляється в легендах [6; 80].

Розглядаючи магічні функції топосу води, Галина Пагутяк міфологізує гідрообраз ріки як дороги в інший світ. В описі річки авторка актуалізує образ мертвої води, що засвідчує зв'язок образу ріки з мотивом смерті: *«... аварії чи вбивства трапляються на річці»* [16; 8]. Тут, за висловлюванням А.Посева, «кожна сфера володіє специфічно властивим їй типом простору і часу, причім вони перебувають в гармонії між собою» [11; 88].

Акцентуючи увагу на полуденному часі, письменниця подає його як стихію певної смертоносної категорії, ворога всього живого: *«У дитинстві бабуся застерігала мене не ходити опівдні річкою. Сама вона бачила, як колись поверх води йшла дитина у білій сорочці і плакала»* [16; 50]; *«... було полудне, коли ніхто з урізьких не виходить ні прати, ні збирати плавник на березі, бо се час утоплеників. Можна побачити, як йдуть поверх води, плачуть, мокрі, дрижачі й сині. У полудне на ріці усе замирає, не чути навіть як шумить вода»* [17; 26]. У народній демонології фатальність полуденного часу втілює полудниця, жертвою якої стають люди, які

пораються в цей час в городах. Заборона ж з'являтися в цей час біля річки в зв'язку з активізацією утоплеників – не типове явище для демонології українців. Зрештою, як і сама полудниця більше знайома з російського фольклору, найвірогідніше – за його степовим монгольським складником [2; 41-42]. Повір'я чисті міфологічної свідомості лягло в основу цих рядків, нам не відомо. Можливо, це є результатом авторського синтезу, але в усякому разі Галина Пагутяк подає це настільки переконливо, що сумнівів саме в народних джерелах цих уявлень у читача не виникає.

У новелі «Тебе спалить сонце» ідеться про час, де смерть починає і закінчує людське життя. Ліричний герой (хлопчик) вирушає в дорогу, пам'ятаючи про засторогу смерті, і мусить повернутися до хати: *«... ти йдеш купатися?... Але ж то далеко, синцю, а тобі треба вернутися, як сонце стане між першою і другою горою... Мусиш вернутися, бо знаєш, що буде? Сонце тебе спалить, як стане між першою і другою горою. І ти від нього не сховаєшся ніде, хіба в хаті...»* [16; 353]. Ініціальне випробування героя відбувається у різних сферах: земля, вода, небо. З міфологічного погляду це зони контакту зі смертю.

Отже, Урізький коловорот Життя – Смерть є прадавньою істиною буття, основою всього суцього. У цьому містичному космічному коловороті наявне поєднання двох світів – «Того світу» й «Цього світу» як двох окремих реальностей, кожний з яких притаманні власні категорії світовиміру.

Містичним духом огортають художню площину творів Галини Пагутяк розповіді про універсальних персонажів народної демонології – упирів, які населяють Уріж: *«У Винниках, за рікою, густі хащі верболозу, де віддавна збираються відьмаки, або, як кажуть тут опирі. Час від часу вони замордовують якогось нічного волоцюгу, що переходить річку, примушуючи його носити себе на плечах. На трупах немає ні ран, ні синяків. Найдивніше, що це діється наприкінці двадцятого століття, і не в глухому селі, і схоже на те, що воно буде тривати вічно»* [16; 8]. Така характеристика української демонології є свідченням глибокого знання письменницею давньоукраїнської демонології, у якій упирі асоціювалися із мерцями. За твердженням О.Афанасьєва, повір'я про злісних та блукаючих упирів переважно збереглися на Україні та в Білорусії [2; 158]. Однак упирі, які змушують людей носити себе на плечах, радше нагадують традиційних у народній демонології персоніфікацій хвороб, аніж мерців-кровососів.

На особливе місце образу упиря в системі міфологічних вірувань українців вказував І.Нечуй-Левицький: *«Упирі бувають живі і мертві. Живого упиря легко пізнати: в нього лице дуже червоне, неначе налите кров'ю, і він дуже любить пити горілку... Упир ходить через зачинені двері або прогризає залізними зубами дірку в дверях. З кого упир виссе кров, той швидко вмере. Як тільки заспівають півні, упирі тікають на кладовище в домовину, а як опізняться, то падають додолу навзніж»* [15; 65].

Водночас упирі мають і деякі ознаки «чуттєво-надчуттєвого» типу вірувань. Збереглися, наприклад, такі залишки стародавнього анімізму в образах упирів: коли упир помирає, на його «могилці» буває дірочка або пора,

кудою він вилазить мишею або ящіркою в глуху ніч, ходить по хатах і ссе кров з людей...» [15; 65].

Для забезпечення захисту від упирів існувала ціла система дій, пов'язаних насамперед зі способами їх поховання. Нечистих ховали або на окремому цвинтарі, або найчастіше на межі ланів, перехресті доріг, на пустищах, болотах чи в яругах. За свідченням Д.Зеленіна, їх навіть не засипали землею, а закидали сміттям чи закладали камінням (звідси й назва «закладені», або «заложені») [8; 352-353]. Упиря, який після смерті шкодив людям, викопували з могили й пробивали груди осиковим кілком чи зубцями від борони, або викапували і спалювали у вогні з осичини [15; 65].

Наведена система оберегів проти нечистих мерців свідчить про явно архаїчний, дохристиянський характер народних повір'їв, пов'язаних з уявленням про душу, смерть та потойбічний світ. Цей багатий шар духовної культури являв цілу релігійно-магічну систему.

Народна демонологія продовжує своє життя і в повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі». Так, герої твору вигадують історію про упирів, що є свідченням вкоріненості давнього світогляду предків у генетичну пам'ять: *«Подібні історії не дають поживи ні розуму, ні серцю, а моя жінка розповідає їх, щоб розважити гостей. Сама вона, здається, не боїться нічого»* [16; 8]. Відсутність страху вказує на при зви чає ність Жінки до упирів як мешканців Урожа. Чоловік певен, що його *«жінка як дитина вірить в добрих духів та чарівників і не здатна усвідомити абсолютність добра чи зла»* [16; 13]. З роздумів Жінки дізнаємося, що це не так: *«Цієї ночі щось колюче і бридке тулилось до мене. Я спитала: «Хто ти?» І почула здалеку глухий голос, але не розібрала нічого. Гнів охопив мене. Хто сміє мене торкатись? Хіба я вже така велика грішниця, що не можу відігнати від себе хрестом цю напасть? Я молилася, засинала, знову засинала, знову молилася, а під ранок відчула великий жаль до себе»* [16; 24].

У повісті демонологічний образ упиря набуває під пером авторки нових рис. Це здатність упиря до невидимості та антропоморфізму, що робить його сюжетно колоритним та ефектним образом. Безтілесність, містичність цього персонажа стає наголошуваною: *«Вже дрімала, коли ззаду хтось обхопив мене руками. Я відразу згадала, що сплю сама, і почала відбиватись. На потилиці я виразно чула дотик чогось колючого: я ніколи не почувала такої відрази й ненависті, кусала його за пальці, і мої зуби проходили крізь щось безкосте й пружне. Боротьба тривала дуже довго. Я вся була мокра. А воно не відпускало. Коли запіяли півні, воно зникло»* [16; 8].

Вперше упир являється Жінці у вигляді чоловіка з чорною бородою, коли вона брала воду з криниці – міфологічної безодні. Надалі впізнаємо цього «невідомого при блуду» у подобі Моряка, який вривається у життя героїні в статусі колишнього однокласника та пропонує їй інакше, «щасливе життя». Мотив «парування» демона з людиною є типовим у фольклорі. Галина Пагутяк продовжує цю тему, змінюючи лише зовнішній вигляд потойбічного спокусника. Образ при шельця-звabника виростає в символічний образ жіночої біди, оскільки справжня любов не може жититися облудою – це також початок духовної загибелі Жінки.

Героїні сняться химерні сни, що лякають і манять її водночас: *«Напівсонне животіння, ... нетривке і щасливе, бо сни маю дуже цікаві. Чекаю ночі, коли завіса розсувається і починається нове дійство. День приносить події, які можна передбачити, лише сни неординарні»* [16; 55]. Сон змінюється відчуттям тривоги, потім переростає у внутрішню боротьбу «з хаосом у собі», коли до жінки приходять дивні видіння. Намагання розкодувати сни за Фрейдом стають марними, адже Жінка вже стала підвладною демону.

Героїня повісті, власне як і сама письменниця, хоче втекти від жорстокого і до того ж конкретно означеного світу у свої сни, бо лише там їй легко і затишно живеться. У снах знаходить і своє щастя, якого бракує у реальному житті. Хоча часто видається, що у Галини Пагутяк взагалі розмита межа між реальним світом і сном. Вони у неї злилися, і у цьому реально-нереальному світі блукає вона з відчуттям, що всі ми покинуті Творцем.

Жінка переживає роздвоєність і зізнається, що вчинила гріх, залишившись з Моряком-упирем: *«Я була чужа жона, що вчинила смертний гріх – перелюбство»* [16; 55]. Усвідомлюючи вкінці твору свою провину, Жінка загадково дивиться на захід сонця. У віруваннях давніх українців захід сонця означав гнів Божий, праведне покарання, біду, скорботу, страждання. Концептуальна модель «захід сонця» набуває характеру людської гріховності. Гріх – скверна перед сонцем: сонце затьмарюється від нечистоти людської й людських гріхів [18; 96].

Атмосферою смертельного смутку пронизаний роман Галини Пагутяк «Урізька готика», у якому авторка у черговий раз повертається до рідної місцини – Урожа, до землі, яка є магічним світом: *«З гірського монастиря Уріж видавався похмурим місцем, зануреним у темні води ще передхристиянських вірувань, населений душами померлих і духами...»* [17; 206]. У такому світі добро та зло гармонійно доповнюють одне одного, і сили протилежних таборів спокійно діють у своїх сферах впливу.

Композиція роману складається з 10-ти глав, переважна більшість яких мають незвичні для європейської традиції назви: Втома, Знудження, Неспокій, Відрада, Терпіння, Ураза, Розпач, Гіркота. Кожен тематичний розділ відкриває щось нове, або потверджує відоме з давніх-давен. Як зазначає Т.Дігай, письменниця творить поліфонію гри і міфу, прагне створити своєрідний апокаліптичний світ, де використовуючи експеримент, поширює принципи східної філософії та культури на сучасне мислення [7]. І.Бондар-Терещенко зауважує, що у «географічно виправданих координатах, підтверджених реальними топонімами на зразок Дрогобича, Самбора чи Нагуєвичів, відбуваються цілком містичні події, синкоповані екзотичними засобами викладу, які межують з місцевою говіркою, чи пак діалектом. Альтернативна, мовити б, історія з ухилом у галицьку містику, прикарпатську езотерику та бойківську міфологію високого літературного градусу» [3].

В селі кінця XIX ст. з'являються двоє – фотограф Юліан, передвісник прогресу і водночас людина мистецтва, та корабельний агент Влодко, який агітує селян їхати в Америку на заробітки. Вони шукають зустрічі з місцевим священиком Антонієм, який виявляється гуманістом і тверезомислячою

людиною. На тлі суцільного мракобісся і забобонів розкривається таємниця сільського панича Болеслава Комарницького, в маєтку якого відбулося загадкове подвійне вбивство, замішане на етнографічно-пригодницькій ідеї.

Від твору, де зображено життя опирів серед людей, тягне нелюдським холодом. Загадкові смерті, часті зустрічі з мовчазними живими небіжчиками – типова життєва практика мешканців Урожа. Власне, і об'єкт зображення, і мова роману працюють на одне: передати незвичну для пересічного мешканця матеріального світу атмосферу паралельного буття (**небуття**).

Галина Пагутяк презентує давню історію з життя прикарпатських бойків, свого часу розказану І.Франком у етнографічному нарисі «Спалення опирів у селі Нагуєвичих у 1831 році». У нарисі класика використані спогади очевидців, записані дослівно, з усіма мовними особливостями, які наразі лише сюжетно «підправлені» письменницею.

У романі «Урізька готика» упирі – живі люди, які наділені **силою**, невластивою для звичайної людини. Зустріч із ними приносить смерть: «... опир не для того, щоби погорджувати хрестом, а щоб здобувати силу з усього, що трапляється: землі, води, з дерев, звірини і людей. Найбільшу силу давала людська кров, але брати її можна було лише в крайньому випадку ... Опирів найбільше боялися ті люди, котрі жили за рікою. Як хто вертався додому поночі, опирі й опиріці напускали на нього блуд, аби не зміг знайти кладки, а тоді сідали на плечі й змушували себе нести через воду. Після того сарака вмирав до трьох днів, або лишався калікою» [17; 227]. Такий тип образу упиря синтезує генетичні риси одразу кількох персонажів народної демонології. Подібна пертурбація притаманна міфологічному дияволу, який внаслідок переосмислення народної міфології через призму християнської ідеології, замінив, синтезувавши в собі їхні риси, багатьох демонічних персонажів [2; 33-34]. Однак називати нечистого його власним ім'ям давні українці не завжди й наважувались, щоб не накликати. Задля цього вдавалися до різноманітних евфемізмів. До розряду таких трансформерів в інтерпретації Галини Пагутяк належить і упир у міфологічних уявленнях мешканців Урожа.

Розмірковуючи про буття нечистих в Урожі, Юліан та Владко намагаються відшукати істину в Урізькій містиці: «... опирі – такі істоти, що є всюди, але ніхто їх не признає... треба мати пшеницю дванадцять разів свячену. То раз. Треба свячений мак під порогом посипати. Два. А коли опир встає з могили й починає потинати людей, тоді відкривають гріб, кладуть опира лицем до низу й забивають кіл межі плечі... – Осиковий? – Ні, дубовий. Але ліпше спалити на терновому та шипшиновому огні...» [17; 200-201]. Про спалення упирів у терновому огні власне, як і йдеться в нарисі І.Франка, пише Галина Пагутяк: «Взяли вони насамперед Вольчака... скували йому руки й ноги залізними путами... присилили до них ланцюг довгий та й бух його в терновий огонь, а два хлопці тянуть ланцюгом через огнище на другий бік... – Признавайся! ...! пхнули його другий раз у огонь, і знов ланцюгом тянуть...» [17; 260].

Опир має підкоритися своїй долі – тобто взяти свою силу. Той, хто не кориться долі, є останнім серед людей. На цілковиту безнадію прирік себе

Петро Безуб'яків, який прагнув втекти від долі упиря та сховатися під крилом церкви: *«Петро не багато знав, ніколи не куштував крові й не дотикався рукою до чужої потилиці, аби вистати силу. А відтак його прозвали опирем! І лише через те, що тата колись пекли на терновому огні... Виходить, отець йому передав того, коли вмирав під нагуєвицьким лісом»* [17; 227]. Намагання врятувати свого сина Орка від родичів-упирів відроджують в Петра незвичайні можливості: *«Петро подумав, що має силу, про яку не раз казали йому ті, з ким він не хотів бути. То була не лише сила ненависті до чужих, але й особливе чуття віднаходити загублені речі, передчувати небезпеку»* [17; 160]. Як бачимо, Петро є істотою, яка за українськими традиційними уявленнями, має дві душі – першу, людську, і другу, демонічну. Такі істоти належать до раціонального світу людей та ірраціонального світу надприродних сил одночасно. З одного боку, вони мають цілком людські якості, функції, риси, з іншого володіють надприродними якостями. Така їх двоїста природа розумілася у традиційному суспільстві як вид дводушся, тобто наявності в людині двох душ: людської та демонічної [4; 18].

У творі Галини Пагутяк герой намагається позбутися демонізації різними засобами: *«... святий хрест, молитви! Знав їх більш, ніж інші: «Вірую», «50 псалом», молитву за померлих, за дітей, до Серця Ісусового, до Святого Миколая... Світ затиснув Петра так, ніби межі дверима й одвірком: не міг порушитися ні туди, куди хотів, ні туди, де не бажав»* [17; 227-228]. Отже, Петро знаходиться посередині між образами людей, що мають демонічні якості та образами типових демонів, заставних небіжчиків. Проте страх втратити сина змушує Петра виконати наказ «своїх» – вчинити вбивство невинних. Насамкінець, силу упиря починає відчувати на собі й Орко. Бажання батька й сина виїхати до Америки стає єдиним виходом залишитись живими.

Поєднання у романі звичайного та демонологічного, життя і смерті стає тими атрибутами, які є маркерами містичного міфологізму у прозі Галини Пагутяк. Особливою таємничістю письменниці наповнює кладовище, яке здавна вважалося місцем перебування душ померлих і демонів. Ця лімінальна зона виконує своєрідну роль дверей між профанним та сакральним світами: *«Цвинтар в Урожі теж веселе місце. Там вночі пасуться троє чорних коней, за якими наглядають три священники-покутники»* [16; 8]. Чорний – колір ночі, Чорнобога, а значить смерті, трауру та горя – загибелі всього, що живе і дихає. Образ буланого чи вороного коня у свідомості українця не відокремлений від моторошної темряви, нечистих сил.

Окремо варто зауважити, що твори Галини Пагутяк побудовано на руїнах колишньої релігійності з притаманними їй забобонами, що перестали рятувати цивілізаційну людину. У монологах героїні повісті «Захід сонця в Урожі» прочитується вияв темної хіті Жінки: *«... неділя скінчилася. Вночі я відчула полегшення. Хай швидше минають дні, а з ночами я вже сама собі дам раду»* [16; 13]. На неможливість порятунку героїні вказує її відстороненість від християнської обрядовості: *«Якби не неділя, я б взялася за прання чи полола б моркву на городі. Від самого слова неділя мене*

морозить» [14; 13]. Культ святої неділі, якого так суворо дотримувалися в усій Україні, легко пояснити, з одного боку, високим значенням недільного дня в християнському світі, з іншого, – самим етимологічним смыслом слова неділя (від д.-р. – не дѣлать). Звідси звичне уособлення народом, що звик усе мислити тільки образами святого доквілля [14; 202].

Таким чином, сюжетика та образна система творів Галини Пагутяк вибудована на традицях народної магічної прози та магічного реалізму XIX – XX століття. Художня площина різножанрових текстів відзначається переплетінням вигадки з реальністю, від чого реальність постає гранично яскравою, пластичною, виразною й справляє на читача сильне враження.

Прикметно, що Галина Пагутяк досить тонко відтворює народні традиції, звичаї, легенди, які збереглися ще з передхристиянських часів, а також показує віру в потойбічний світ і покуту за вчинки у земному житті – один із головних постулатів християнства.

У системі художнього світобачення Галини Пагутяк Уріж є не лише реліктовим краєм жіночої духовної повноцінності, а й магічно окресленим простором виверження потойбічного буття. Художнє відтворення цивілізаційного буття письменниці реалізує на засадах містифікації та міфологізації. Виписані авторкою демонологічні образи, відповідають схемам характеро- і сюжетотворення, закладеним у фольклорі, і виповнюються новим сенсом світобуття.

Список використаних джерел:

- [1] Артюх А. Про самотність котів та опирів / А.Артюх // Книжник. – 2007. – 4 (134). – С. 16-17; [2] Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 3. – 416 с.; [3] Бондар-Терещенко І. Українські упирі – найкращі у світі? // Дзеркало тижня. – 2009. – № 30; [4] Виноградова Л. Человек / нечеловек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. – М.: Индрик, 1995. – С. 17-26; [5] Голобородько Я. Перебувати над реальністю. Несучасна температура духу Галини Пагутяк // Українська мова та література. – 2009. – № 44. – С. 3-5; [6] Давидюк В. Крокове колесо. – Київ: Наукова думка, 2002. – 188 с.; [7] Дігай Т. Танцюючи саламандри // Вільне життя плюс. – 2010. – № 17; [8] Зеленин Д. Восточнославянская этнография. – М.: Наука, 1991. – 511 с.; [9] Коробльова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2004. – 20 с.; [10] Логвіненко О. Дама у сідлі... // Кив. – 2006. – № 2. – С. 178-182; [11] Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.; [12] Мельник Н. Проникнення в іншу реальність (українська магічна новела наприкінці XX ст.) // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 46-51; [13] Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская Энциклопедия», 1998. – Т.1. – 672 с.; [14] Міфи України. За кн. Г.Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» / Пер. Ю.Буряка. – К.: Довіра, 2006. – 383 с.; [15] Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу / Ескіз української міфології. Видання друге. – К.: АТ «Обереги», 1993. – 88 с.; [16] Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання та новели. 2-ге вид., переробл. і доп. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.; [17] Пагутяк Г. Урізька готика: Роман/ Галина Пагутяк. – К.: ПП «Дуліби», 2009. – 352 с.; [18] Петров В. Мітологема «сонце» в українських віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл // Етнографічний вісник. – 1927. – № 5. – С. 88-119;

[19] Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с французского, предисл. и коммент. Н.К.Грабовского. – М.: МГУ, 1994. – 144 с.

**Петро Сосенко, д.фіз.-мат.н., проф.,
Тетяна Шевчук, к.філол.н., доц.**

ВИМІРИ ВИХОРУ: МОДЕЛЬ ЯРМАРКУ

Анотація

Досліджується метеорологічна модель, запропонована М. Гоголем у вигляді повісті «Сорочинская ярмарка». Показано, що ця модель будується на основі уявлень про виміри вихору, фізичні та метафізичні, за зразком традиційної слов'янської метеорології/демонології і проявляє деяку загальну метафізичну схему. Ключові слова: вихор, нечиста сила, метафізика.

Summary

The meteorological model proposed by N. Gogol in the form of «Sorochyntsy Fair» novel is investigated. It is demonstrated that this model is based on the notions of physical and metaphysical vortex dimensions employed in the traditional Slavic meteorology/demonology, and it reveals a general metaphysical pattern. Key words: vortex, impure force, metaphysics.

Присвячується світлій пам'яті Миколи Васильовича Гоголя (1809–1852) та Ксенофонта Петровича Сосенка (1861–1941).

Гоголь-конструкції. «Сорочинская ярмарка» Миколи Гоголя вважається емблемою української/народної культури, образом України вже з т.зв. «дожовтневих» часів. Повість, яка починає «Вечера на хуторі близ Диканьки» [1], стала елементом «масової культури» [2] і об'єктом зацікавлення багатьох дослідників, як і інші, – т.зв. «українські» (малоросійські), – повісті циклів «Вечера...» та «Миргород». Можна говорити і про своєрідні літературно-фольклорні конструкції «масової культури» – Гоголь-конструкції. Велика культурна значимість усіх трьох циклів повістей Гоголя (десь половина його художньої спадщини), постійно стверджується у різних виданнях, публікаціях. «Вечера...» Гоголя, зокрема й «Сорочинская ярмарка», використовуються – з посиланням на Александра Пушкіна – як елементи чи обґрунтування літературно-фольклорної конструкції «поетичного образу України», особливо в часи радянські. Промовисту інформацію подають радянські, зокрема й радянсько-українські, енциклопедії/словники.

Періодично у ЗМІ повідомляється про *Національний Сорочинський ярмарок* та про його міжнародні наслідування, з яких видно, що цей захід сприймається не тільки як емблема, але й як деяка взірцева модель, потрібна для наслідування, щорічного повторення, реактуалізації, як мірило «віковічних»/«сучасних» цінностей, як образ і символ України. Це «гордість і традиція», «подія загальнодержавна», яка «органічно поєднує віковічні народні традиції з демонстрацією сучасних досягнень», «самобутнє українське явище», яке вже давно стало «міжнародним», він «вабить». Сам Микола Гоголь «його прославив». Як правило, ярмарок у Сорочинцях у статусі національного отожднюється з «Сорочинской ярмаркой» Гоголя. Але чи дає вона «Національному» адекватний образ? «Сорочинський ярмарок» –

це одночасно і національний комерційно-культурний захід, і «ТОВ» (товариство з обмеженою відповідальністю, яке «організовує захід»). Поєднання взірцевості та комерційності насторожує. В «масовій культурі» масштабні комерційні заходи подаються як «свято»: «масове свято», декоративно стилізоване/замасковане під «народне», яке підміняє традиційні свята (яви сакрального [3]). Таке тлумачення Сорочинського ярмарку підпадає під відомі схеми «масової культури». Зауважимо, що міркою складності «масових» явищ дослідники вважають американський випадок [4], коли розв'язання проблеми традиційної культури та її співвідношення з «масовою культурою» безпосередньо пов'язується з питаннями про корені, джерела та історію суспільства і тому вважається найскладнішим. Український випадок аналогічний американському. Своєрідне ставлення американських дослідників до історії (минулого, традиції) визначає їхнє розуміння «народної культури». Згідно концепції дослідника «масової культури» професора соціології Колумбійського університету Г. Генса «народна культура» – це комерційне підприємство [4: 281], яке заводиться для корінного населення «цивілізованими» емігрантами, переселенцями. Його ціль – підтримати матеріальний добробут аборигенів («цивілізувати» їх). Так ескімоси «навчилися» виготовляти на продаж картини і скульптури, а індіани Еквадору й Перу одержали від емігрантів з нацистської Німеччини «допомогу», яка дозволила їм виробити «народне мистецтво», що користується попитом, із збережених святинь і секулярних артефактів.

Сучасні дослідники погоджуються, що відбувається фетишизація Гоголя, перетворення його на культурну й українську емблему, на елемент «української масової культури». Часом висловлюються жалі, що в Україні так мало своєї «масової культури», що в ній панує «чужа масова культура». Роль «масової культури» оцінюється неоднозначно, інколи позитивно – особливо «своєї», «української». В пошуках позитивної моделі останньої звертаються і до образу ярмарку [2], багатого і веселого «народного ярмарку», художнім образом якого вважається «Сорочинская ярмарка» Гоголя. Ярмарок тлумачиться як своєрідне – веселе, добре, яскраве – місце міжкультурного спілкування, як ринок, де люди різних станів і культур легко знаходять спільну мову, – всі з усіма домовляються, – де кожна країна «виставляє» свою культуру. Якщо ярмарок і «Сорочинская ярмарка» уподібнюються, то епіграфи повісті стають ніби вивісками, які рекламують товар. Чи не може бути ярмарок – «Сорочинская ярмарка» – моделлю «масової культури», хай і утопічним, але позитивним проектом «української масової культури»? Можливо, такий черговий проект «Україна» – «масова Україна» – стане успішним? Чи варто боятися «масової культури»? Може, краще «йти в маси», творити і підтримувати свою – «українську» – «масову продукцію» [5]? Зауважимо, що досвід «масових культур» в Україні великий і навряд чи позитивний: «масова культура» царської Росії з її українофільськими особливостями [6], «українська радянська культура» [7–11] і т.д. Оптимістичне тлумачення повісті Гоголя як «доброто проекту масового культурного ярмарку» одразу породжує сумніви: про «Сорочинський ярмарок» говориться як про діалог культур, як про позитивну модель

«масової культури» – а як же бути з кінцівкою твору, де видно механічність дійства, чи не є це пророчим фіналом «масової культури»? Сучасний дослідник Юрій Барабаш в підтексті «Сорочинской ярмарки» вловлює тривогу і «відчуття душевного дискомфорту; трансцендентного страху перед трагічною дисгармонією світу, де поруч з людиною (а незрідка й у глибині її душі) діють сили зла й бісівні» [12: 151].

«Сорочинская ярмарка» потрапляє і в коло проблематики кітчу [13; 2]. Юрій Барабаш відзначає «своєрідний кіч часів минулих» [12: 151], що відкривається у «Вечерах...». Тамара Гундорова стверджує [2: 112–114], що в цій повісті «сформульовано ярмарковий малоросійський кітч, який виявився легко придатним для тиражування і різного роду стилізації...»; епіграфи повісті «задають і кітчевий бурлескний (грубий і недорікуватий) стиль розмови про Малоросію...», вони перетворюють «теми» на «серіали», створюючи враження екзотичності і театральності, а отже і декоративності; декоративними виглядають і пейзажі твору, що є «ніби вставлені в рамки картини, котрі нагадують сентиментальні описи і красивості тогочасної масової белетристики»; «Сорочинская ярмарка», як і «Вечера...» в цілому, «пропонує насолоду, яка не потребує глибокого розуміння, напруження, а є легкою, зрозумілою, сміховою, побудованою на основі гібридизації високої і популярної культур, провінційного колориту та столичної моди.» На думку Т. Гундорової, «Вечера...» Гоголя є твором масової літератури XIX ст., в якому ідеалізований романтиками фольклор набув «містичного забарвлення» [2: 80]. «Вечера...» стали невід'ємним і основоположним елементом конструювання комуністично-радянської «масової культури» XX ст. (УСРР/УРСР–СРСР), від якої Гоголь-конструкції успадковані й посткомуністичною «масовою культурою».

Вихор. Що ж хотів сказати Гоголь, що захоче «Сорочинская ярмарка»? Невже вона є, як часто стверджується, поетичним образом України, чудовим світом, втіленням найкращих українських традицій? Чи стоять за нею якісь українські реалії, традиції? Які моделі вона пропонує, задає? Ототожнювати національне, українське з гоголівським, вважати гоголівське правдивим відображенням дійсності, традицій, українськості, типових національних рис – чи не є це приклад дисгармонії, нерозуміння, непорозуміння, містифікації? Про яку «дійсність» і «славу» мова? Яку «славу» мав на увазі сам Гоголь, і чи хотів він когось прославити? Якщо «Сорочинская ярмарка» – поетичний образ, символ України, то що він означає?

Дослідників особливо цікавить проблема літературних «фольклоризмів» і «міфологізмів». У випадку Гоголя можна сподіватися, що його малоросійські повісті відображають/враховують тепер недоступні для безпосереднього дослідження стан фольклору, фольклорний матеріал та його сприйняття книжними верствами на початку XIX ст., з часу ще бідного на наукові спостереження. Радянські літературознавці та фольклористи, звичайно, згадують повість «Сорочинская ярмарка» серед найменш «фантастичних» (мітологічних). При цьому часом відзначається ключове і програмне значення першої повісті першого циклу «Вечера на хуторі близ Диканьки» для всіх

інших повістей. Отже, і для найбільш мітологічних. Це виглядає як парадокс, досі не розв'язаний.

Звернемося до тексту – початку другого розділу повісті [1: 17]. Цю частину зачинають образи падіння, тривоги і вихору хаотичних звуків: «хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами», – після яких читач одразу опиняється «в вихре сельской ярмарки». Людину захоплює вихор сільського ярмарку. В ньому люди обертаються на одне величезне чудовисько – «*весь народ срастается в одно огромное чудовище*», яке забивається в тісні вулиці і там кричить, гогоче, гримить. Усе «*мечется кучами*» – «*волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки*» (з приводу «народності» гоголівських образів «баб», зокрема Хіврі та Солохи, та «народного гумору», з яким звичайно пов'язують такого роду образи, доречно згадати результати досліджень Володимира Миколайовича Перетца (1871–1935) про запозичення з перекладених ще в XVII ст. польських повістей і жартів, див. [14]). Людської мови не чути, тільки безладний гомін, вихор звуків, в якому зливаються «*шум, брань, мычание, бляение, рев*»; одне одного топить, безнайдіно тоне слово (добрим такий проект культурного розмаїття, світового ярмарку культур не назвеш): «*разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один крик не выговорится ясно*». Все продається і купується, над усе – обгородки торгашів (навіть чи оптимістичний/добрий підсумок): «*только хлопанье по рукам торгошеш слышится со всех сторон*» (згідно народної демонології гроші, горілка і тютюн винайдені нечистим і служать йому, щоб нищити людину).

Чи випадково вжито Гоголем слово «вихор»? Як художній прийом, для краси, для естетичної насолоди від метафоричного образу? Спробуємо оцінити вихор «Сорочинской ярмарки» з погляду селянських традицій, якими цікавився Гоголь. У традиційній слов'янській метеорології вихор має як фізичні, так і метафізичні прояви, наслідки, виміри. Поняття про нього є поєднанням уявлень метеорологічних, медичних і демонологічних. Ми розуміємо *традиційну демонологію* як народні релігійно-мітологічні роздуми (*рефлексії*) про причини появи зла у світі, про його природу, структуру, прояви, способи маскування, про засоби упередження, самооборони, лікування вражених нечистою силою. Традиційна демонологія перетинається з традиційною медициною та метеорологією. Демонологія не є простим набором/переліком «*демонологічних персонажів*», – «*в яких колись вірили наші предки*» і «*вірування*» в яких збереглися у вигляді «*забобонів/пережитків*», – та «*наївних переказів*» про них. Це спроба пояснити сучасне зло (світу не по Правді) та можливості захисту від нього за допомогою демонологічних понять і роздумів про демонічні структури.

Вихор переміщається у вигляді повітряного стовпа пилу, в якому крутяться предмети, листя, солома. Вихор є чи не найстрашнішою, найбільш моторошною, жахаючою мітологічною фігурою *нечистої сили* (демонічного/диявола). Перебування у вихорі характерне для демонічних істот. Якщо виходити з цього, то «Сорочинская ярмарка» одразу проявляє свої нечисті виміри, сама вона є великомасштабною мітологічною фігурою

нечистої сили. Зло вривається в життя у вигляді вихору (ярмарку): починає проявлятися, розгортатися, втілюватися деяка метафізична схема зла (*вихор зла*). За цією схемою присутність нечистого – постійна і наростаюча.

Згідно традиційної метеорології/демонології вихор є «чортячим весіллям». Вихор-весілля – тема народної демонології і Гоголя. «Сорочинская ярмарка» розгортається за традиційною демонологічною схемою як художньо-метафізична модель світового зла, яке Гоголь так сильно відчував в оточуючій його сучасності та в історичному минулому. На всю повість Гоголя накладено структуру демонічного вихору-весілля: її сюжет – саме «весілля» у вихорі ярмарку, вихор ярмаркового весілля. В цьому полягає ключове, програмне значення повісті. Вражає співпадіння традиційних і гоголівських структур. «Сорочинская ярмарка» і є «чортяче весілля», вихор нечистого. Ця художня модель враховує обидва виміри весілля: (1) любовний, весілля як шлюб (*свадьба*, у Гоголя), (2) весілля як веселощі, в даному разі – чортячі веселощі, глум над людською гідністю, над людським. Отже, над усе – обгородки торгашів: «только хлопанье по рукам торгашей слышится со всех сторон». У вихорі «Сорочинской ярмарки» люди купуються, продаються; з допомогою нечистого здобувається, купується любов; любовні бажання задовільняються в ринковий спосіб. Парубок вдається до лихого: укладається злочинна торгова угода, щоб здобути дівчину, неправдою примусити батьків віддати заміж дочку всупереч традиційним/моральним нормам. Учасники нечистої спілки не зупиняються ні перед чим. Застрашення, розпускання чуток, наклеп, знущання, приниження людської гідності, насильство, організовані лжесвідчення та фальшиві звинувачення в злочині, у ширенні чортівні – все йде в хід, – аж до ув'язнення. «Волю» примушують купувати за цінами нечистого, ніби воля та гідність продаються. Важко повірити, що хтось міг би побачити в усьому цьому нагоду для розваги, для сміху, для радості, щоб повеселитися. Нічого собі «весілля», нічого собі типові риси народу, веселого і танцюючого, – «*малоросійського народу*»! Суцільний глум над людиною, над людським.

Хто ж залицяється до дівчини й жениться на ній у вихорі «Сорочинской ярмарки»? Чи не *той*, раз у традиційній метеорології/демонології вихор – це весілля нечистого? Чи видно з повісті, що жениться саме *той*? Звичайно, дослідники звертають мало уваги на парубка у білій свитці, або тлумачать його як позитивного героя. Проте проявлена метафізична схема визначає його демонічність. В контексті іншої постановки задачі докладно і переконливо тлумачить фігуру нареченого як демонічну *Елена Левкиевская* [15]. Якщо Грицько сам по собі не *той*, а звичайний парубок, то це викрадений/підмінений парубок, у вихорі ярмарку в нього вселився нечистий дух. Викрадається і Параска. За традиційними уявленнями у вихорі женяться чорт і відьма, у вихорі відьма переміщається та вмирає, а у вихорі-весіллі, схоже, вона і народжується. Що за відьма народжується у вихорі «Сорочинской ярмарки»? Параска (яка дісталась «*нам*», стала «*нашою*», як і Оксана) чи Грицько? Чи вони обоє? Що сталося Вакулі та Оксані, чи Хомі Бруту? У традиційній мітології «Парубок=Молодий Місяць», «Дівчина=Зоря». Викраденню/підміні парубка чи/та дівчини на астральному рівні традиційної

мітології відповідає викрадення Місяця й Зорі, руйнування, маскування, затемнення вищих, астральних, вірців любовної пари. Затемнення астрального неба (викрадення небесних світил) є ще одним ключовим мотивом повістей Гоголя, крім демонічного вихору. Обидва мотиви наявні у слов'янському фольклорі, в традиційній поезії і фольклорній прозі. У повістях Гоголя важить їх взаємодія.

Структуру вихору накладено і на фінал «Сорочинской ярмарки». Це все малоросійська комедія, чи монументальний заключний акт трагедії? Ще одна жертва, – пропаша пара, – опиняється в непроникному зачарованому колі, з якого вже не вийти, у вихорі танцю нечистого: *«несколько пар обступило новую пару и составили около нее непроницаемую танцующую стену»*. Усіх підкоряє музикант *«в сермяжной свитке»* (≡ той): *«от одного удара смычком музыканта, в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие»*. Що всіх чекає, стає ясно *«при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы»*. Не очевидно, хто ці «старушки»: схоже, молоді, що зашвидко і передчасно постаріли, потрапивши у вихор, віддавшись веселошам нечистого, – з них уже висмоктано всю життєву енергію, а за ними черга новеньких, молодих. *«Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету.»* Як уже відзначалося, згідно народної демонології гроші, горілка і тютюн винайдені нечистим і служать йому, щоб нищити людину. Виникає питання, чому не згадуються «старички», чому «старушки» танцюють без чоловіків. Можливо, йдеться про дівчат, здобутих нечистою силою, які всі стали «нашими» (див. «Сорочинская ярмарка», «Ночь накануне Ивана Купала», «Ночь перед рождеством»). У них чоловіком той самий «старичок» – той, самий. Старушки можуть бути такими ж, як і «старуха»-панночка – «бабуся», з якою літав Хома Брут. Фінальна механіка повісті полягає в тому, що ще живі люди включаються в демонічну єдність керованих автоматів, роботів, – андроїдів (людиноподібні автомати, які завдяки захованому внутрішньому механізмові повторюють деякі людські рухи). Вихор захоплює живе, несе, спустошує, віддаляється, – тихіші й тихіші звуки долинали з далини: *«Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабел и терял неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо.»* В демонічному вихорі вмирає і мистецтво (гра на скрипці). Вкотре той розіграє свою «містерію смерті». Закінчення «Сорочинской ярмарки» дивує багатьох: це пише 22-х річний парубок, недосвідчений і жартівливий (згідно інтермедійного тлумачення повісті), чи зрілий і дуже чутливий до зла мислитель, який розмірковує над вихором, вертепом, «життя нечистого»? Людей обертаються на ляльки на дротиках (у часи прогресу, може, й електричних), на маски нечистої сили. Тлумачення повісті як вертепу *лихого*, малоросійської трагікомедії,

безпосередньо підтверджується самим текстом: несподівано вказується (Гоголь чи випадково промовився), що у Солопія Черевіка замість обличчя – маска [1: 31]! Сам ярмарок є маскою, личиною нечистого – для заманювання. Це пастка, в яку можуть потрапити добрі люди, тому й запитується: «А что вы тут делаете, добрые люди?» [1: 29] – У вихор потрапляти не можна. Добрим людям не місце на вечоровому ярмарку нечистого. Там викрадається людське обличчя, людина дегуманізується, калічиться. За ніби-то привабливою, «красочною» картиною ярмарку ховається «свиное рыло». Страшну небезпеку примирення, угоди з нечистою силою розкриває «Вечер накануне Ивана Купала».

Те, що саме нечиста сила – і пов'язані з нею механічність, *безжизненность*, безплідність/стерильність людського існування, – є головною особливістю вечорового вихору ярмарку постійно підтверджується текстом повісті; сам ярмарок окреслює простір виродження, «где замешалась чертовщина», «проклятое место, на котором, хоть тресни, ни зерна не спустишь». Простір виродження проявляється як «Заколдованное место», місце, де ніщо добре не росте, – саме так і закінчуються «Вечера...».

Метафізична схема. Проявлена в повісті Гоголя «Сорочинская ярмарка» метафізична схема світового зла, – нечистої сили, світу не по Правді, – як така є потенційною матрицею, своєрідним планом, засобом помноження зла. Як літературне відображення загальної метафізичної схеми «Сорочинская ярмарка» є художньо-метафізичною моделлю проявів зла на багатьох рівнях і потенційним ключем/засобом розуміння та подолання зла. В добрих руках цей засіб допомагає викрити зло, захиститися від нього, прибрати його з життя; але в злих руках він стає небезпечним. Згідно традиційного світогляду існування зла в сучасному світі – це велика несправедливість; зла не було на Початку, при створенні Світа і тому не повинно бути взагалі; саме про це говорить Первовзір, візирець візирів, – Різдво Світа (див. [16]). Гоголь вибудовує повість «Сорочинская ярмарка» – свою художню демонологічну модель – за зразком традиційної слов'янської демонології як її відображення, втілення. Він пропонує своє літературне осмислення традиційної демонології та можливості її сучасного застосування. Перед нами рідкісна спроба пояснити історичне/сучасне за допомогою народного релігійно-мітологічного досвіду (традиційної методології). Повісті Гоголя, – зокрема й перші, малоросійські («Вечера...», «Миргород»), – складаються в монументальні художньо-метафізичні роздуми-застереження про зло сучасного світу не по Правді, це моторошні передчуття та моделі моральної катастрофи, що насувається чи вже сталася. Жахливі передчуття, відзначені дослідниками в пізніших творах Гоголя (*Николай Бердяев, Дмитрий Мережковский*), проявляються з великою силою вже в «Сорочинской ярмарке» та в інших повістях циклу «Вечера...».

Відомо, що «Сорочинская ярмарка» вирізняється широким використанням малоросійської літератури, знайомої Гоголю ще з часу навчання в Ніжинській гімназії. Гоголь моделює демонічну псевдодійсність, використовуючи матеріал, який найбільше для цього підходить: псевдофольклорні (театральні/вертепні, літературні) конструкції

попередників чи в душі попередників, які самі по собі пропонують спотворений, зруйнований, фальшивий образ народного. Очевидно, що правдиві «образки з народу» для цього не годяться.

Вся повість «Сорочинская ярмарка», в цілому, є своєрідною вихровою структурою, здатною захопити людину, полонити, деформувати свідомість. Сам читач/критик може потрапити у вихор «Сорочинской ярмарки» і на собі відчуті ефекти нечистої сили, що підтверджується реакціями читачів різних часів. Одним з характерних ефектів вихору є деформування свідомості та спотворене сприйняття дійсності: коли відбувається щось сумне, то людина радіє, сміється і навпаки (див. [17]). «Сорочинская ярмарка» – це модель літературної/мистецької творчості, яка виявляє потенційну небезпеку такої творчості та її некритичного споживання.

Загальна метафізична схема «Сорочинской ярмарки» дозволяє тлумачити її як художньо-метафізичну модель проявів зла на різних рівнях, в різних вимірах (культурно-історичних, політичних, економічних і т.д.). Це показова художньо-метафізична (демонологічна) модель виродження: літературної творчості та її сприйняття/тлумачення – в літературно-фольклорне конструювання та в масове споживання вироблених конструкцій; мистецтва – в «нечисте мистецтво» («масове мистецтво», кітч); культури – в «нечисту культуру» («масову культуру»); культурно-історичних поривань до вищих ідеалів – в малоросійщину, псевдопатріотизм, лже-народність; світлої дійсності – в тоталітарну псевдодійсність. Якщо

«Сорочинская ярмарка» – це проект культурного розмаїття, світового ярмарку культур, то добрим його не назвеш. Пропозиції розглядати «Сорочинскую ярмарку» як деякий позитивний культурний взірєць, – наприклад «масової культури», її «української» версії, – спонукають до тривожних роздумів. Цей «взірець» аж ніяк не є позитивним. Згідно моделі, запропонованої Гоголем у вигляді художнього твору, «масова культура» проявляється як «нечиста культура» (нечиста сила культури) – як вихор нечистої сили, що вривається в людське життя та руйнує його культурні виміри, викрадає, підміняє правдиві культурні взірці/цінності. Навіть окремо взятий опис вихору-ярмарку на початку повісті сам по собі дуже промовистий; його варто знову і знову перечитувати. Один з епіграфів прямо вказує на головну ідею: «Х. Цур тобі, пек тобі, сатанинське навожденіе! Из малороссийской комедии». Подібно, забачивши вихор, люди хрестяться, вимовляючи слова «счизни, сатано» [18]. В іншому культурно-історичному контексті, – щоб пояснити неймовірно історичні катастрофи XX ст., зумовлені нацизмом і комунізмом, – Ален Безансон (народився в Парижі 25 квітня 1932) виокремлює демонічну складову культуроподібної тоталітарної псевдодійсності, пропонуючи таким чином демонологічну модель «масової культури» [8]. В своїй книжці «Фальсифікація добра: Соловйов та Орвел» він відзначає, що мова і влада ідеології/комунізму співпадають: прийняття цієї мови індивідом означає викрадення його духовного світу та його договірні стосунки, контракт з нечистим [8].

В мистецькому вимірі запропонована Гоголем модель вказує на кітч, проявляє його як нечисту силу мистецтва – «нечисте мистецтво». Кітч як

нечисту силу, мабуть, відчував і Теодор Адорно, порівнюючи його з чортеням [13: 322]. Чи досить образного порівняння? «Сорочинская ярмарка» – не просто кітч чи яскравий приклад кітчу. Це модель кітчу, яка проявляє його матрицю розмноження, механізм його поширення та дії, його суть (неживу, омертвляючу, стерилізуючу нечисту силу). Цю модель можна використати, щоб множити кітч. Але можна її застосувати, щоб викрити кітч, вигнати нечисту силу з мистецтва, з культури. Подібно за допомогою традиційних цілительських примовок-молитов (замовлянь) в народній медицині зцілюються люди, вражені нечистою силою. Означити «Сорочинскую ярмарку» як малоросійський кітч замало. Це проявлена нечиста сила і модель малоросійщини. Культуроподібні структури малоросійщини складають своєрідну «нечисту силу», спрямовану проти української культури. Нерідко стверджується, що Гоголь милується смішними малоросійськими («українськими») картинками, сумуючи у далекому Петербурзі за веселим малоросійським життям і прощаючись з ним. Враховуючи проявлену метафізичну схему, можна стверджувати, що «Вечера...» заховують розпач з приводу культурної руїни, – малоросійської псевдокультури («масової культури», лже-культури), – українського життя, яке виродилося у кітч, у страшну малоросійську комедію – механічну трагікомедію, де *нечистий* – головний режисер і актор. Виродження декларують і Гоголівські епіграфи – «из малороссийской комедии». Відповідальність за руїну покладається на малоросійську – «українську» – еліту (російських дворян, нащадків козацької старшини, з їх культурницькими практиками і нерозумінням традиційної культури). Прикладів виродження культури – за Гоголівською моделлю ярмарку – є багато: серед них і інсценізації народних пісень, які часто пропонують і застосовують як «виховні» науково-освітні практики для дітей [19].

Список використаних джерел:

[1] Н.В. Гоголь. Избранные произведения в 2-х тт. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. / Николай Гоголь. – К.: Дніпро, 1979. – 414 с. [2] Тамара Гундорова. Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с. (Серія «Висока поліція»); Тамара Гундорова. Літературний ярмарок: Гоголь-фетиш. (Пленарна доповідь 28 жовтня 2010) // П'ятий міжнар. міждисц. теорет. симпозиум «Зони контакту: література і масова культура» Київ, 28–29 жовтня, 2010. [3] Мірча Еліаде. Мефістофель і Андрогін. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с. [4] А.В. Костина. Массовая культура и культура народная: диалог или конфронтация? С. 272–299. // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том 1/ Автор проекта и инициатор проведения конгресса, ответственный редактор А.С. Каргин. – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – 448 с. – Издание подготовлено по материалам Всероссийской научной конференции «Российская фольклористика: классическое наследие и XXI век», проведенной при финансовой поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии (дог. № 12-05/4-139 от 28.09.2005 г.). [5] Круґелій стіп «Масова література в Україні: стан і перспективи» // П'ятий міжнар. міждисц. теорет. симпозиум «Зони контакту: література і масова культура» Київ, 28–29 жовтня, 2010. (За цим круглом столом лунали і неймовірні, в дусі вічної котлярєвщини, дуже радикальні пропозиції деяких виробників «української масової літератури», які досягти правдивої і переможної «української масовості», наслідуючи японців: найняти спеціалістів, які за рік промиють всім мізки і всі зрозуміють, що треба купувати. Симптоматичні пропозиції.) [6] Раїса Тхорук. Драма й історія. Драматична історія про опіку над глядачем. // Там же. [7] Вільям Нолл. Паралельна культура в Україні у період сталінізму. // Родовід 1993, № 5, с. 37–41; Вільям Нолл. Трансформація

громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. / Центр досліджень усної історії та культури. – Київ: РОДОВІД, 1999. – 559 с. [8] Ален Безансон. Лихо століття. Про комунізм, нацизм та унікальність голокосту. / З фр. переклав Тарас Марусик. – К.: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2007. – 136 с. – (Історія і сучасність). [9] Сергій Скељчик. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – К.: Видавництво «Часопис «Критика»», 2008. – 304 с. [10] Олеся Стасюк. Геноцид українців: деформація народної культури. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2008. – 224 с. [11] Ірина Петрова. Становлення та розвиток дозвілля як соціально-культурного явища в Україні: 20-і роки XX ст. // Вісник ДАККІМ 2009. – № 2. – С. 34–38. [12] Юрій Барабаш. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» Гоголь і Шевченко Порівняльно-типологічні студії. – Х.: «Акта», 2001. – 376 с. (Серія «Харківська школа»). [13] Теодор Адорно. Теорія естетики. – К.: Основи, 2002. – 520 с. [14] В. Перетіць. Гоголь і малорусская літературна традиція. – Санктпетербургъ: Типографія Імператорской Академії Наукъ (Вас. Остр., 9 лін., № 12), 1902. – 9 с. [15] Е.Е. Левкиевская. «Белая свитка» и «красная свитка» в «Сорочинской ярмарке» Н.В. Гоголя. – С. 400–412. // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С.М. Толстая. Российская академия наук. Институт славяноведения. – М.: «Индрик», 2002. – 432 с. («Библиотека Института славяноведения РАН. 15») – С. 404–409. [16] Ксенофонт Сосенко. Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора. Львів: Накладом автора, 1928. – IX, 349, [4] с. // Репринтне перевидання. – Київ: СІНТО, 1994. – 360 с. [Електронна копія оригіналу на сайті: «Електронна Бібліотека Культура України» <http://elib.nplu.org>] [17] Віктор Петров. Вірування в вихор і «чорна хвороба». // Етнографічний Вісник. – 1926. – Книга 3. – С. 102–116. – С. 115. [18] Павло Чубинський. Мудрість віків: (Укр. народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): У 2 кн.: – Київ: «Мистецтво», 1995. – Кн. 1. – 224 с.: іл. – Кн. 2. – 224 с.: іл. – Кн. 1. – С. 39. [19] Українська література, 7 клас. 3-тє видання, перероблене і доповнене. / В.І. Цимбалюк – К.: Освіта, 2000. – 496 с. (Навчальне видання) – С. 72–73.

Валентика Телеуця, к.філол.н.

АРХЕТИП ЯК ОСНОВА НАЦІОНАЛЬНОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ

Анотація

В статті досліджується архетип як основа національного самоусвідомлення; з'ясовуються особливості побутування у фольклорі символів як репрезентантів архетипів.

Summary

The article deals with the investigation of an archetype as a basis of national self-awareness; the author analyses the peculiarities of the functioning of symbols as representatives of archetypes in folk-lore.

Українська міфологія як сукупність уявлень та окремих переказів про об'єкти живої й неживої природи, людину та Всесвіт розвивалася на основі давньої загальнослов'янської міфології.

У міфологічній свідомості наших предків багато уваги приділялося природним явищам і стихіям, окремим етапам життя та смерті людини, структурі навколишнього світу тощо. Мабуть, найчастіше більшість основних уявлень стародавніх людей про життя суспільства, природи, роль людини у ньому синтезовані в уявленнях про загальну закономірність, відображенням якої вважалося все, що існує та відбувається в світі. В умовах підпорядкованості життя громади природному циклу ця закономірність часто уявлялася законом

універсального коловороту, що охоплює все життя Всесвіту. В українському фольклорі, як і в народній творчості інших слов'янських народів, міфологічні образи дійшли до нас, хоч і у досить редукованому вигляді, значною мірою втративши свою колишню семантику і набувши значення поетичних метафор і символів. Проте, вони, безперечно, заслуговують уваги, адже є пам'ятками архаїчної свідомості далеких часів, свідченням формування національного архетипу мислення, відбиття якого знайшло своє яскраве втілення в обрядовій звичаєвості нашого народу. Архетипи (стародавні універсали культури) не лише визначають традиційне суспільство, а й присутні на рівні сучасної практики, як неодноразово було доведено в межах етнологічних досліджень. Архетип – це модель, яка або в цілісній, або в зміненій формі дійшла до нашого часу, це прообраз того, що складало основу первісного існування і досі відіграє важливу роль. Все сказане й визначило актуальність нашого дослідження.

Мета нашої статті полягає в тому, щоб дослідити архетип як основу національного самоусвідомлення, як символічну форму сприйняття дійсності, з'ясувати характер функціонування давніх пластів народної творчості, особливості побутування у фольклорі символів як репрезентацій архетипів.

Архетипи тісно пов'язані із суб'єктивними переживаннями й відбувається це через виражені символічним образом певні універсальні міфологічні мотиви або архетипічні образи. Останні є основними компонентами будь-яких релігій, міфів, легенд й казок усіх часів й народів. Кожний з архетипів, як відмічає В.Зілінський, має багато символічних репрезентацій, відзначених культурними чи особистісними факторами, але сама архетипічна форма при цьому єдина і універсальна [5; 57].

Система образів-символів українського пісенного фольклору є особливим відтворення дійсності. Символіка народної поезії – це стійке, строго диференційоване за змістом уявлення, яке викликає постійне коло асоціацій в певній поетичній системі.

У мистецтві символ – це універсальна естетична категорія, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу, з одного боку знаку, з іншого – алегорії. Принципова відмінність символу в тому, що його не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, він невіддільний від структури образу, не існує як певна раціональна формула, яку можна «вкласти» в образ, а потім – витягти із нього.

Символ у мистецтві характеризується тим, що зміст і цінність його виражається багатозначністю. Сама структура символу спрямована на те, щоб через кожне часткове явище дати цілісний образ світу.

Поняття образу-символу у мистецтві і зокрема словесному – триєдине: об'єктивно-пізнавальне, суб'єктивно-творче та знаково-узагальнююче (зумовлює багатозначність). Дві перші характеристики – це специфіка образу, третя – символу.

Культурно-філософська і фольклористично-літературознавча думка переважно розмежовує поняття образу і символу. Під час аналізу мистецького процесу послуговуються або образом (Ф.Шеллінг, О.Потебня, М.Костомаров, М.Бахтін, Д.Лихачов), або символом (А.Лосєв, М.Новикова). Символ вказує на неповноту сенсу, вислизає у «семантичну плинність» (О.Лосєв), невизначеність,

багатозначність, іноді вказує на те, що передчувається, але ще нікому не відоме (К.-Г.Юнг). «Символ вважається виявленням особливої реальності, в якій він, на відміну від знака, усуває напруження між означником та означуваним. Символ виражений або в лінгвістичному типі, власне в однозначних фонетичних, граматичних, лексичних кодах, або в риторичному, що базується на конотативних зв'язках. За спостереженнями Ю.Лотмана, уявлення про символ стосується ідеї певного змісту, є вираженням цього змісту, що, у свою чергу, виконує роль для іншого, ціннішого змісту тощо. Проблема символу актуальна і для герменевтики. Так, П.Рікер вважає, що багатозначність символу зумовлена будь-якою структурою значення, де один первинний, буквальний, прямий сенс спроектований на опосередкований, вторинний, інакомовний, але досягнений тільки через перший. Висловлення з подвійним значенням формують герменевтичне коло, розширюють можливості інтерпретації, що реалізується у полісемантичному полі. Символ потребує поліваріантного декодування» [3; 389].

Головним для розуміння суті художнього символу є саме те положення, що символ вказує на вихід образу за власні межі, на наявність певного смислу, нероздільно злитого з образом, однак йому не тотожного.

Символ двоєрідний – предметний образ і глибинний смисл. Ці два полюси взаємопротилежні і взаємозалежні водночас, «бо смисл втрачає поза образом свою явленість, образ поза смислом розпадається на складові» [8].

Художній образ відбиває і осмислює дійсність. До того ж це відбиття є духовно-емоційним, бо художній образ належить до двох сфер – реальної дійсності і процесу мислення і образотворення. Цей творчий процес перетворює світ відповідно до необмежених духовних запитів і устремлень людини, її цілеспрямованої активності і цілісного ідеалу.

Погоджуючись з думкою Е.Кассіра, Г.Усатенко зазначає: «духовне значення і матеріальний носій у символі утворюють нероздільну єдність» [8], художньо-словесний образ відбиває і осмислює дійсність, є чи не найточнішим і найтоншим конденсатором народних уявлень та знань про час. Він розкриває:

1. Спосіб і вміння сприймати об'єктивну реальну дійсність.

2. Духовно-емоційну і ціннісну творчу діяльність автора (народного колективу).

3. Силу символічних структур для опанування і приборкання невовлимої стихії часу, від якої людина цілковито залежна, і які в свою чергу, виступають посередниками між об'єктивним космічним і суб'єктивним прожитим часом, а також утворюють те, що нині означається «культурним досвідом часу» [8].

Система образів-символів пісенного фольклору відтворює різні етапи формування народнопоетичного сприйняття часу. Народна пісенна система часу розкриває єдність двох рівнів формування образів-символів: жанрово-символічного і світоглядного в аспекті часу. На жанровому рівні динаміка відбувалась від ритуалу, міфу (обрядовий фольклор) до пісенної лірики (про долю людини). На світоглядному рівні час сприймався (на рівні моделей) від циклічного колообігу життя природи і людини до цінності миті життя, миті стану і настрою особистості.

Час формування обрядової символіки, символів-архетипів збігається із міфологічним світорозумінням, у якому передбачається тотожність символічної

форми і значення, що включає будь-яку рефлексію над символом. У обрядових текстах символи-архетипи (хліб, вода, вогонь, дім, гора-низ, сонце, місяць, коло) наближені до знака із відносно визначеним значенням (колесо – сонце, коза – символ плодючості, урожаю, місяць-господар, сонце-господиня, мати – єднання між світами живих і мертвих, подружньої пари і т.п.). Система архетипічних символів обрядового фольклору переважно розкриває циклічне сприйняття часу.

Символи-кліше є усталеними і з досить широким, але традиційним значенням. Вони формувалися ще в часи міфологічного світогляду (молодість символізує весна, розцвітання природи, зелень, вода – єднання людей). Такі символи були відкритими для сприйняття нових нашарувань-значень (архетипічне значення *калини* – медіатора між світами – стає символом дівчини, краси, молодості, а також як символу України). Символи-кліше є і в обрядових текстах (образний паралелізм віку людини і природи в родинно-обрядовій пісенності), і в ліричних (ріка, трава – дівчина, пшениця – жінка).

Система символів ліричних пісень є якісно відмінною від системи символів обрядових пісенних текстів. Система позаобрядової лірики є психологічною, значення її твориться контекстом, внутрішнім психологічним станом творця і виконавця. Тому знакове визначення значень символів-архетипів, символів-кліше поступається в ліричних піснях образно-символічній багатозначності.

О.Потебня відзначав: «Оскільки символізм є залишком глибокої давнини, натрапити на нього можна переважно там, де повільніше відбувається відмежування думки від мови і куди повільніше проникає нове... Загалом думка чоловіка ширша, рухливіша, мінливіша з огляду на нові, об'єднані в ній стихії, ніж думка жінки, замкнutoї в коло плінно-мінливого побуту, більш близької природи і непорушного розмаїття явищ. Жінка – переважно охоронниця обрядів і вірувань, давно заціпенілого і вже не зрозумілого язичництва. Тому зв'язок з мовою і символом, що характеризує жіночі пісні, зустрічається в чоловічих значно менше» [6; 5].

Найдавнішими, найглибшими, а відтак і найпоширенішими є символи-архетипи. Вони виступають у пісенних текстах у двох своїх формах: у юнгівському значенні як мотиви і їх комбінації. Наділені властивостями всюдисущості, універсальні стійкі психічні схеми (фігури), вони підсвідомо відтворюються і набувають змісту в ритуалі, міфі, символі, віруваннях, а також у художній творчості [4; 38] і як наскрізні образи-ідеї певної культури, ментальності, картини світу.

Свідомість як суб'єктивний образ об'єктивного світу виступає у двох формах: індивідуальній і суспільній. Одна з форм суспільної свідомості – мистецтво, що базується на художньому мисленні. «Оскільки кожен почуттєвий образ є частиною свідомості (художньої), то знання, образи, смисл, які диференціюють почуття людини, об'єднують їх в єдину свідомість. Фольклорну свідомість ми розуміємо як складову частину художньої свідомості. Пам'ять, зокрема, фольклорну – як здатність нервової системи певного інформатора довго зберігати інформацію художньо-соціальної, міфологічної уяви людей про світ і багато разів вводити її у сферу свідомості (фольклорної). Поняття фольклорне мислення (переробка інформації діяльна, чуттєво-предметна, цілеспрямована зміна дійсності у відповідності з її власною сутністю) – як процес діяння,

функціонування фольклорної інформації. Основа фольклорної інформації – архетипи – художні вузли пам'яті, що функціонують у фольклорній свідомості, підживлюють її («первинні зразки поєднання образу та емоцій») у системі етногенезу в цілому (як процесу від виникнення до розпаду етносу)» [2; 11-12].

Саме архетип і є модулем, тобто одиницею інтелектуальної місткості народної образної пам'яті, стрижнем архітекtonіки художнього мислення (модуль) архітект (частина будови, що служить одиницею вимірювання для надання сумірності будові в цілому та її частинами за допомогою модулів-архетипів відбувається процес генетичності (успадкована здатність пам'яті до передачі фольклорної інформації – фондових образів-символів, архетипів). Це є своєрідний образний генофонд – накопичені творчим досвідом пам'яті зорові, асоціативні художні знаки. Процес зародження, функціонування національного образного мислення є образний етногенез. Потужність образного етногенезу якраз і залежить від якості модуль-архетипів, від збереження їх основної родової властивості – нести первинну міфообразну інформацію етносу (фольклорна генетичність). Модуль – архетипи – носії історичної, етичної, психологічної, естетичної інформації народу. Шкала потужності модуль-архетипів пам'яті визначає інтелектуальний потенціал мислення народу (інтелект – здатність до мислення, особливо до його вищих теоретичних рівнів, образний інтелект – це міра художнього осмислення дійсності. Інтелектуальний потенціал народної пам'яті – це не лише здатність засвоєння історичної інформації, а і її наукового, художнього осмислення і, головне, здатність до новоформ – продовження функціонування, нового осмислення модуль-архетипів і створення нових горизонтів історичної і образної інформації (новий історико-образний контекст), а також збільшення питомої ваги розумових і образних функцій носія фольклору (інтелектуалізація образної свідомості).

Системність фольклорного мислення – це відбиття (фіксація) у народній свідомості сукупності всіх архетипів (міфологічних, фольклорних, історичних, етичних, естетичних, мовних, образних і т.д.) і створення єдиної художньої свідомості народу (системи), що виражає його менталітет на рівні «трансляції» (виконання) фольклорного твору в усіх його етнічних, психологічних та соціальних особливостях.

За К.Юнгом архетипи – «успадкована психічна структура, що утримує в собі душевну енергію поколінь, сформовану у процесі філогенезу людства» [9; 48] вчений визначає і психологію художнього твору (системи), формулюючи її як творчий модуль (головний концепт художньої свідомості) як «пробачення», «прапереживання», незайману суть, що віддалена на велику відстань від особистого пласту художника, його самосвідомості. К.Юнг визначає характер цієї творчої енергії як імперсональний (енергія сім'ї, нації). Архетипи становлять основний зміст такої енергії, саме вони створюють своєрідний інформаційно-творчий горизонт системи образного світу людини. Синкретизм первісно-людського буття не розділяє енергетичного, образного, побутового (етнічного) як окремі функціональні моменти мислимого буття. Синкретизм як тип мислення – це надінформаційна система, з якої відділяються елементи нових систем. Розподіл функцій (мотивація і трактування інформаційних джерел) відбувається на капілярному рівні свідомості, але спочатку міфологічне мислення розділиться

на художнє і логічне. Мінісистемність стане ознакою вираження архетипу як соціально-художнього коду образної свідомості народу. Архетип за функцією розділиться на психічний (душевна енергія) та образний (асоціація, образ) архетип. Образний архетип є емоційний відбиток знаку чи деталі, інформації за допомогою первинних художніх тропів: пар протиставлення, граматичних, постійних, Художніх епітетів, простих метафор.

На рівні форми вираження фольклорного концентрату (тексту і всього, що його супроводжує: рух, спів, танець, міміка, дихання, колір, етнооточення) системою є форма вираження подачі фольклорного матеріалу, який має свою певну функцію – як магічну, так і інформаційну. Скажімо, обрядовий фольклор (обрядовий горизонт інформації фольклорної свідомості) має своє функціональне (життєве) призначення. Він виражає прагнення свідомості індивідумів за допомогою магічних дій домогтись доброго врожаю, мати міцне здоров'я, щастя, міцну сім'ю, достаток.

Система «обряд» (весільний обряд) теж чітко подає інформаційну систему людської свідомості від рівня мікрогоризонт до рівня макрогоризонт (первинні архетипи – етносвітовий космос).

Перший, найвищий архетипний горизонт художньої свідомості народу – космічний, точніше – етнокосмічний, і за схемою він би мав охоплювати всі інформаційні горизонти, беручи їх у своєрідне кільце, бо з нього починається інформація про світобудову, з нього до нас приходять центральні архетипи: Сонце, Місяць, Вода, Вогонь, Хрест, Всесвіт, Зоря...

Весільний обряд – своєрідна магічна система, дійство, у якому беруть участь всі члени роду. Це дуже важливо, бо це теж настанова на щастя, на добробут. Усі дії членів родини архетипні за суттю, вони скеровані на дотримання канону.

Прослідкуємо архетипіку поведінки Господині (матері), при підготовці до весілля, вона подібна до поведінки при підготовці до Різдва: прибирання, мазання долівки, білування стін, стелі, печі, миття посуду (створення енергетичної рівноваги предметів, а отже, і навколишнього простору, точніше «етноінтер'єру» [1]). Особливі дії господині: зняти все, що висить на кілках, гвіздках. Підтекст дії: не сідатимуть птахи улітку на городину (думка про етнокстер'єрний добробут). Винести все, що мало відношення до буденної роботи (очищення архетипного інформаційного поля, залишення деталей лиш «космічного», магічного змісту). Слід було випрати і почистити одяг. Особливо цінувався новий куплений одяг. Якщо річ несе інформацію, то перед весіллям людина, сучасною мовою, змінює інформаційний код: це запобігання від впливу непотрібної психоенергії (зурочення). Рушники (обереги хати) стають основним елементом прикрашення.

Етнокосмічний горизонт свідомості зміцнює в період обряду тезу про єдність мертвого і живого. Цей обряд давній, на ньому мають бути присутні всі члени роду. Тут дуже важливе давнє усвідомлення суті роду – системи, що об'єднувала всі інформаційні системи від мікро- до макрорівня. Давня характеристика роду: глибинність, численність, приналежність до нього деяких звірів. Велика родина – це космос, це енергія злагоди й руху життя. саме вона, зливаючись з іншими родовими енергіями – діями, творить енергетичне поле (систему) життя.

На столі на скатертині лежить хліб. Цей представник тотему упродовж усього обряду весілля виконує захисну функцію, як і на Різдво. Називається хліб порізному. У нашому регіоні це коровай або калач (весільна шишка). Хліб повинен мати форму квітки з пелюстками (метафора – тотем, архетип). Пелюстки згортаються до центру. Нерідко коровай прикрашений квітами, пташками, зробленими з тіста. Весь обряд відбувається під сильним захистом цього тотему. У цей час працюють у взаємозв'язку і взаємозахисту процеси передавання інформації і керування (Макросвіт – космос – Бог та Мікросвіт – світ найменших архетипів людської свідомості). Отож спільний тотем *хліб* пронизує дві важливі обрядові системи інформації роду – *весілля* (початок нового життя, сім'ї, щастя) та *Різдво* (народження божества).

Особливо цінна на весіллі система закликання щастя, якою, в основному, зайняті названі батьки, старший боярин і старша дружка. Вони конкретно програмують(закликають), здійснюють(повторюють) всю відповідну архетипіку дій. Це обід всіх гостей весілля і запрошення до «варення» (перший день весілля) і пригощання калачем з медом (другий день весілля). Запалювання весільних свічок, що виконують функцію ладана, для того, щоб відігнати недобрі

сили від молодої пари.

Аналіз весільної обрядовості показує, що передусім свідомісна система (сукупність спільних ознак, що виражають єдине ціле) охоплює всі горизонти архетипів, творить єдину художню свідомість народу і відображає його менталітет на рівні «трансляції» (виконання) фольклорного твору.

Невід'ємною рисою системи «весільний обряд» є зв'язок з середовищем. Це підтверджує цілісність інформаційної системи «Весільний обряд»: від рівня мікрогоризонт до рівня макрогоризонт (початкові свідомості архетипи – етнічний та світовий космос).

Кожна з інформаційних систем, як зазначає В.Буряк, виступаючи елементом загальної системи, може розглядатися як система нижчого порядку. Про це свідчить аналіз системи (горизонту) «Етнокосмос» як базової. Аналіз систем «Етноекстер'єр», «Етноінтер'єр», архетипів етичної поведінки свідчить про ієрархічність, багаторівневість системи «Весільний обряд», про присутність процесів передачі інформації і керування від системи «Мікросвіт» (зона найпервинніших архетипів людської свідомості) до системи «Макросвіт» («Космос – Бог») [1; 53]. Велику роль тут відіграє хата як система не лише інформаційних архетипів, а свідомісна система, що складається з горизонтів функціонування, яким людина надає магічного змісту («енергізує» [1; 53] їх). Цьому підпорядкована система магічних дій всіх членів сім'ї і навіть ширше всіх учасників обряду.

В українському обрядовому (особливо пісенному) фольклорі символи-архетипи (коло, верх – низ, небо – земля, вогонь – вода, світотворче дерево (дерево життя), міст, хліб) виражають основи світогляду народу, первини часовітчуття, цілісність космологічного і часопросторового сприйняття дійсності. Вони виражають універсальні архетипічні структури і національну їх специфіку (у варіативності і ритуально-міфологічній визначеності кожного). Так, загальна семантика світотворчого древа часу, пов'язаного з ним древом роду (верба, явір, калина, яблуня, вишня). Воно виступає у пісенних текстах і в інваріантах: стовпа, пенька тощо.

Символи – архетипи у фольклорних текстах виражають:

1. Ідеї кола часу, його циклічного оновлення – хліб, сніп соломи, вінок, колесо, хороводи, вегетаційні обряди («просо», «огірочки», «горох»), ритуальні дії в контексті міфу про умираючого і воскресаючого бога.

2. Солярні символи виражають ідею відповідності колового руху сонця по небу, циклів життя, природи і хліборобського циклу – хліб (Калита, великодній калач чи паска, весільний коровай, поминальні калачі і коливо), мак, писанки.

3. Ідею гармонії та єдності часопростору – дерево – море.

4. Ідею єдності між циклами природи, життям поколінь, етапами життя людини, міст (у колядках, веснянках, весільних та ліричних піснях), ворота (небесні ворота у колядках та веснянках, земні ворота у весільних та ліричних піснях), птахи, як душі предків та поминальні обряди.

5. Ідею вічності часопростору та незнищеності буття [7].

Отже, символи – архетипи найбільше збережені в обрядових текстах календарно – обрядового і родинно – обрядового циклів.

Текстова фактура весільних пісень насичена великою кількістю образів-

символів. Дослідження явищ фольклорної поетики з точки зору еволюції обрядового (весільного) символу дає можливість перейти від історико-типологічного погляду до зосередження на його психологічно-естетичній домінанті: виявити, як у міру часового віддалення від власне міфологічного символу зростає його роль у поетичному контексті сучасної весільної поезії, єднаючи в одне ціле первісну і новітню поезію.

Символічне зображення дійсності у весільних піснях є домінуючим. Образ-символ і реальний образ у весільній пісні органічно зв'язані між собою за змістом. Всі образи символи ми поділяємо на такі групи: символи космогонічного ряду, символи ряду явищ природи, символи предметного ряду, символи органічного світу (символи рослин-ботаноморфні символи; символи тварин – орнітоморфні, зооморфні), символи простору, символи асоціативного поля, кольористична символіка, числова символіка. Деякі образи рослинного, тварини світу, космогонічні образи виявляються загальними для всіх народів і весільних обрядів, інші поширені в традиції тільки одного народу (характерно для поліетнічних регіонів).

Насиченість текстової фактури весільних пісень образами-символами органічного світу висвітлює вірування та світогляд населення конкретного регіону і види його основної господарської діяльності. Символи орнітоморфного, зооморфного, ботаноморфного походження, як показало дослідження, свідчать про вірогідність участі у їхньому творенні-формуванні уявлень, пов'язаних із наявністю тотемної диференціації родів, що зумовлена екзогамією шлюбів.

Наявність певної категорії символів пояснюється етнічною своєрідністю краю та його природним ландшафтом. В основі диференціації родової символіки у період екзогамних шлюбів виступали певні атрибути, родові ознаки, тип господарства.

Особливу групу символів становлять символи на позначення кольору і числа. Кольористична символіка дає оціночні характеристики. В художній системі обряду одні кольори є більш «архаїчні» і в свою чергу більш символічні, інші менш символічні. Числова символіка дає не кількісні характеристики, а якісні.

При ідентичності художніх принципів створення і побудови поетичних образів самі ці образи в традиції кожного народу своєрідні. Вони надають пісням особливих відтінків, рис національного, місцевого колориту, що залежали від умов життя народу, на основі яких ці образи формувалися.

Список використаних джерел:

- [1] Буряк В.Д. Магічно-величальна обрядовість як інформаційна система фольклорної свідомості // Народознавчі аспекти фольклору, мови та літератури Придніпров'я: Зб. наук. пр. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1995. – С. 35 – 54.; [2] Буряк В.Д. Регіональні особливості творчого стану сучасної поетичної народної свідомості Придніпров'я // Фольклор і говори Наддніпрянщини: Зб. наук. пр. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1997. – С. 11 – 29.; [3] Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.; [4] Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; [5] Мороз О.І. Архетипи у зимових календарних обрядах болгар Бессарабії: традиційна культура та сучасність. // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: Збірник наукових праць. – Х.: ХНУ імені В.Н.Каразіна, 2006. – Вип. 8. – С. 22-28.; [6] Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков, 1860. – 155 с.; [7] Усатенко Г.О. Образи-символи часу в українському

пісенному фольклорі // Народна культура України і проблеми фольклористики. – К., 1993. – С. 44 - 46.; [8] Усатенко Г.О. Образно-символічна система художнього часу в фольклорі. – К., 1994. – 43 с.; [9] Юнг К.Архетип и символ. – М., 1991. – 169 с.

Олена Ткаченко, к.філол.н.

МОТИВ І СПОСІБ КАІНОВОГО ЗЛОЧИНУ В ХУДОЖНІХ ОБРОБКАХ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Анотація

Стаття присвячена компаративному аналізу біблійних образів Каїна і Авеля в українській та зарубіжній літературах.

Summary

The article is dedicated to the comparison and study of Bible's images of Cain and Abel in the Ukrainian and Foreign literature.

Оповідючи про перше братовбивство на землі, Святе Письмо уникає прямої відповіді на питання: «За що Каїн убив Авеля?» Християнське богослів'я причиною першого братовбивства на землі вважає заздрість. Так, видатний український проповідник і теолог XVII ст. Іоанікій Галятовський у своїй праці «Гріхи розмаїті» (1685 р.) серед сімох смертних гріхів називає «заздрість, котру Каїн мав, згідно з апостолом Юдою, що мовить про заздрісних людей: «горе їм, що услід Каїна пішли [Юд. 1:11]» [8; 41]. Взагалі, заздрість у християнстві вважається гріхом Каїна так само, як гордіня – гріхом Навуходоносора, а жадібність – гріхом Юди. Така інтерпретація мотиву Каїнового злочину є традиційною для української літератури. Наприклад у вірші «О гоненні на Святу Церков» із «Загоровського збірника» (XVII ст.) наголошується на тому, що Каїн убив свого брата саме через заздрість:

*Каин и Абель двѣ церкви значили,
иже из Адама сыны ся родили,
Которы Богу офѣры принесли
и молитвы свои к Богу вознесли.
Але грѣшный Каин Богу не угодив
и з лукавымъ сердцемъ к нему приходив.
Авель же пред Богомъ простоту указав,
и Бог его дары на офѣру приняв.
А коли молитвы Авель Богу отдал,
[13; 493].*

*Каин его зараз убити помышлял,
И по маломъ часѣ онаго умертвил,
але и Бог его праведно показил,
И мерзкую жертву онаго отразил,
его же молитвы Вышній не возлюбил,
иже по зависти Авеля погубил.
И братоубійство на земли сотворил,
и кровъ праведную, яко воду пролил*

У поемі Т.Шевченка «Москалева криниця» (1857 р.) старий варнак розкриває причину скоєного ним злочину, натякаючи на Каїнову заздрість:

*А тепер уже, он бачиш,
Доходить до чого.
Що я стратить наміряюсь
Максима святого.*

*Отаке-то! А за віщо?
За те, за що Каїн
Убив брата праведного
У світлому раю [16; 64].*

Заздрість Каїна виступає маркером біблійного часопростору, позначенням «сивої давнини» в поемі П.Куліша «Великі проводи» (1862 р.):

*Вельможний рід Рарожинських
Початку не має:
Як розжився, збагатився –
Ніхто не зазнає.*

*Може, ще тоді, як Каїн
Завидував брату,
Судила їм сліпа доля
Здобичу багату [6; 116].*

У містерії «Каїн» Дж.Г.Байрона Люцифер намагається викликати в головного героя заздрість до Авеля за Божу й батьківську любов. Однак спокуса не діє: Байронів Каїн не може вбити через заздрість – занадто складною і глибокою особистістю він є.

В езотеричній літературі, з її схильністю до виправдання вчинку Каїна, стверджується нібито Абель спровокував свого брата на вбивство. Цей мотив стає головним у поемі Дж. Байрона: Абель вимагає принести угодну Богові жертву й Каїн під впливом хвилини вбиває його:

Абель:
*Брате, відступи!
Не зневажай оltар. Коли ж ти хочеш
На ньому вдруге жертвувати – твій він.*

*Його ім'ям
Я тут стою поміж тобою й даром
Йому приємним.*

Каїн:
*Удруге жертвувати? Геть, або
Це жертва буде...*

Каїн:
*Як себе любиш –
Назад, поки цей мох я розмету
На рідну землю!*

Абель:
Що ти хочеш?

Абель (затримуючи його):
*Бог мені миліший
Життя.*

Каїн:
*Геть...
Геть звідси!.. Бог твій любить кров!
Пильнуй:
Геть, бо дістане ще!*

Каїн (вдаряє його палицею, яку вихопив з вогнища на оltарі):
*То подаруй йому життя –
Приємний дар [1; 367]*

Абель:

Дещо стихло у поемі Дж. Байрона звучить інший мотив братовбивства – прагнення до пізнання:

Каїн:
*Брехливе древо те: знання не маєм.
Знання ціною смерті обіцяло,
Але – знання; а що людина знає?
Люцифер:*

Було правдиве древо, хоч смертельне.
Каїн:
*А може, смерть – це є знання найвище
З усіх речей – єдина певна річ,
Веде до найвірнішої науки [1; 339].*

Цей мотив розвинув у поемі «Смерть Каїна» (1889 р.) Іван Франко. Каїн причиною вбивства свого брата називає нестриманий потяг до знань:

*«Що се – знання?
Чи справді ж так життя воно вороже?
Здається, так! Оце знання нещасне
У моїм серці розбудило лютість
На брата, вбивцею мене зробило –*

*За те, що він, не думавши, попросту
Мене нагнуть хотів у ту саму
Дитячу простоту, з котрої дух мій
Давно вже вийшов [15; 342].*

Пізнання як мотив убивства – сміливий крок Франка в інтерпретації біблійного сюжету і водночас песимістичний погляд на саму сутність знання.

Віра Вовк у «Баляді про Каїна і Авеля», загалом не відмовляючись від заздрості як причини конфлікту між братами, наголошує на гордості, яка спонукає Каїна до злочину:

*«Досить уже лелійного зору,
Ненавість – моя пожежа;
Споруджу на вівтарі власний вертеп,
Де гордість – право людини»*

*Вис скитський недобрий вітер,
Упирі, чаклуни, вовчулки.
Блиснув ніж. Покотився стогін:
«Я люблю тебе. Каїне, брате!» [9; 119].*

Бурлескно перекишталює мотив Каїнового злочину Степан Руданський у «Байках світових» (1851-1857 рр.) – причиною братовбивства в цьому творі стає звичайна побутова сварка, в якій немає правого і винного:

*Була осінь, і зачали
Дошки спадати,
І поїхали два сина
Сіно забирати.*

*І сварилися, і билися,
Далі вила взяли
І в півночі помеж очі
Вилами совали.*

*І зачали між собою
Очередуєатись;
Кому сіно подавати,
А кому остатись.*

*І брат брата взяв на вила...
Плеться кров рікою!
І Господь підняв їх в небо
Правою рукою[10; 38-9].*

Подібна версія братовбивства широко представлена в українських легендах й апокрифах – в народних устах історія Каїна і Авеля профанувалася і зводилася до пересічного побутового злочину: «...Як виріс Авель, його послали пасти овечки, а Каїн поніс йому обідать та взяв і з'їв той обід. Авель як вернувся додому та й сказав Адаму, що він не обідав, а Адам узяв да й вибив Каїна. Каїн розсердився на Авеля да й убив його...» [7; 203].

Українським варіантом каїнства, описаним у багатьох художніх творах, є братовбивство за землю. Старий Івоніка Федорчук з роману Ольги Кобилянської «Земля» (1901 р.) каже про свого сина Саву: «За землю підняв Сава руку на свого брата: лиш за землю!» [5; 251]. В однойменній кіноповісті (1930-1952 рр.) Олександра Довженка син заможних хазяїв Хома підступно вбив сількора Василя, свого односельця, за переорювання «споконвічних меж» під час колективізації. Автор затавровує вчинок куркулів образом Каїна: «Архип Блокінь буквально прикіпів до вікна. З вулиці здається він повішеним на стіні зображенням Каїна в старій потемнілій рамі. Рот роззявлений, волосся розкуйовдилось від спеки. Він не дихає. Він вперше до мізку кісток відчуває, що далі так жити неможливо» [2; 67].

Комуна розколола й звадила на ворожнечу людей у романі Василя Земляка «Лебедина зграя» (1971 р.). Вавилонські багатії, влаштувавши засідку, вбили юного комунара і поета Володю Яворського. Відтоді Кіндратові Бубелі, вбивці, й на місяці ввижалось братовбивство, скоєне за землю: «Жодної живої душі не було в степу, тільки місяць шугав у хмарах. І там, на місяці, брат підняв на вила брата за землю. Чи є там своя історія, свої Бубели і Рубани, і чому це пси виють на місяць?» [3; 187]. Два рідні брати з «Лебединої зграї» стали заклятими ворогами й звелися нінащо через землю: «А про Соколюків навіщо питати, хіба від них чекати добра, коли брат пішов на брата. Лук'ян ще й дотепер ходить із рушницею на Данька. І Савку Чибіса з собою бере. Бояться, аби не спалив колгоспу чи ще чого не накоїв» [3; 251]. Вавилоняни, «закохані в землю», не уявляють себе без неї, вже згаданий персонаж «Лебединої зграї» Кіндрат Бубела так зрозумів трагедію свого народу: «Ми перебили одні одних заради цієї землі, яку хочуть тепер у нас відняти... А що ми без неї?..» [3; 163] Українське тлумачення каїнства як братовбивства через землю з-поміж іншого цікаве й тим, що апелює до біблійного фаху Каїна – землеробства.

Серед мотивів Каїнового злочину називалися також економічні причини. На думку вчених, біблійний міф про братовбивство відображає той факт, що

первісно скотарство було вигіднішим за землеробство. Відтак, історія Каїна і Авеля в алегоричній формі оповідає про ворожнечу цих двох примітивних економічних укладів.

Основою біблійної розповіді про Каїна, що опроявляє причини його вчинку, вважалася також нехтіє євреїв до обробітку землі: «[...] Т.Кичко в іншому місці своєї книжки [«Іудаїзм без прикрас» – О.Т.] змушений визнати, що вирішальним фактором, який зумовив міський характер поселень євреїв, була одвічна зневага їх до землеробства, до фізичної праці взагалі. З цією зневагою пов'язана відома з Біблії легенда про вбивство Каїном свого брата Авеля. У Торі, продиктований нібито самим Богом пророку Мойсею, розповідається: Адам і Єва мали двох синів – Авеля і Каїна. Авель займався скотарством, Каїн – землеробством. Побачивши, що праця біля землі не дає того, що має Авель від скотарства, Каїн зненавидів брата і вбив його, за що був проклятий Богом і вигнаний на землю» [17; 13].

Найхимернішу причину Каїнового вчинку вигадує Володимир Сосюра. У поемі «Каїн» (1948 р.) Авель закохується в неземну, зіткану з проміння Марію. Співчуваючи їхній любові і прагнучи поєднати закоханих, Каїн вбиває свого брата:

*«Я вбив його!.. Прости, о Боже,
мене за рук раптовий гніє!..
Та докір душу не тривожить –
бо я його з любові вбив
Я чує усе...
За деревами*

*я бачив все, немов із сна...
Хотів він бути, як вона,
не міг обняти її руками.
О брате мій! Вона – ж твій Рай,
свою кохану не руками,
а вже промінням обнімай» [11; 32].*

Подібна ідея – ушляхетнення Каїнового злочину через надання йому «високої» спонуки, постала ще в давньоукраїнській літературі, зокрема в анонімній великодній драмі «Образ страстей міра сего» (XVIII ст.) Каїн убиває Авеля зі словами:

Ти ли праведен, честен мнишся быти Богу?

Се тебѣ отверзаю до неба дорогу [Цит. по 12; 237]

Божий промисел і Боже попущення в убивстві Авеля вбачає анонімний автор «Перестороги» (бл. 1605 р.): «Таков єст промисл Божий з початку світа о чоловічеськом роді нашом. Завжди справедливих людей напротивко несправедливих виставляєт. Авеля, молодшого, против Каїна, старшого брата, і з ліпшими офірами виставив і на смерть видав, которого сам Христос усти своїми спом'янув» [14; 56].

У питанні про спосіб першого братовбивства на землі Святе Письмо залишило якнайширший простір для фантазії. Цю прогалину щедро заповнили апокрифи, згідно з якими вбити Авеля Каїна навчив Сатана, сказавши: «Візьми камінь і вдар його». Цей апокриф міститься в «Повісті врем'яних літ». Камінь як знаряддя Каїнового злочину є вірогідним з огляду на примітивний побут перших людей, а також той факт, що Авель був убитий у полі. У художніх інтерпретаціях теми каїнства це знаряддя стало традиційним, саме так убиває свого брата Каїн у однойменній поемі Володимира Сосюри.

Знаряддям першого вбивства в літературі та образотворчому мистецтві часто виступала палиця. Наприклад, Каїн з палицею зображений на рельєфі Собору в Хільдесхаймі (бл. 1015 р.). На гравюрі до Біблії Гюстава Доре Каїн у відчаї

стискає палицю, якою щойно скоїв злочин. Байронів Каїн убиває Авеля палицею, вихопленою з вівтарного вогнища. В українській літературі наявний бурлескний переспів цього мотиву, зокрема в «Енеїді» Івана Котляревського, де військо латинців описане так:

*Не мали палахів ні шабель,
У них, бач, Тули не було;*

*Не шаблею ж убит і Авель –
Поліно смерть йому дало.*

Вважалося також, що Каїн знищив свого брата кісткою – щелепою віслюка. Ця деталь має біблійне походження, адже саме цією «зброєю» Самсон убив тисячу філістимлян. У пластичному мистецтві кістка виступає за знаряддя першого вбивства на полотнах німецького художника Майстра Бертрама («Каїн, який вбиває Авеля» з Вівтаря Св. Петра, 1379), голландського маляра Хайса тощо.

В українському фольклорі брат брата підіймає на вила, що є доволі правдоподібною деталлю, якщо взяти до уваги землеробство Каїна. Можливо, йдеться про архаїчні однозубі вила, які вироблялися з дерева і мали вигляд гладко обтесаної жердки з кілком або природним сучком на кінці (т.зв. одноріг, або рожен). Використання таких вил для захисту чи нападу відображено в українських ідіоматичних виразах: «лізти на рожен» та «проти рожна перти». Євген Гуцало натомість, порівнюючи в романі «Приватне життя феномена» свого позитивного героя із братовбивцею, у жартівливому дусі акцентує увагу на вилах-трійчатах: «Хома Прищепа, схожий на біблійного Каїна, протикає вилами-трійчатами купу гною».

Вила стали атрибутом Каїна не тільки в українському фольклорі, а й у літературі: «І сварилися, і бились./ Далі вила взяли/ І в півночі помеж очі вилами совали./ І брат брата взяв на вила...» (С.Руданський), «брат підняв на вила брата за землю» (В.Земляк), «То Каїн Авеля підняв на вила,/ Коли було ще світу сотворіння» (П. Воронько), «Каїн підняв Авеля на вила і так держить його» (І. Багрянний), «Брат брата на вилах держить; під груди вдарив і підняв, поки – смерть» (В.Барка), «І вдарив Каїн вилами в транзистор,/ Не прохромивши й порошини з брата» (І. Драч) тощо.

Окрім вил, в українській традиції заявлена ще одна зброя Каїна – ніж. Наприклад, у повісті Івана Франка «Борислав сміється»: «Весь Борислав – одна смердюча яма. Там важка праця, малий заробіток, бруд, п'янство, розпуста, погана їжа і погана горілка, всякі хвороби; там людина гірше скотини, там брат на брата здійсмає ніж, там чад і вічне пекло» [15, 29]. Ножем скоєне братовбивство і в «Баляді про Каїна і Авеля» Віри Вовк: «Блиснув ніж. Покотився стогін:»Я люблю тебе. Каїне, брате!» [9, 119].

У художній та науковій літературі описані різноманітні мотиви Каїнового злочину: від найбільш нищих (заздрість, побутова сварка, боротьба за землю, нехтіть до її обробітку, невігідність землеробства) до найшляхетніших (прагнення до знань, братня любов, відкриття дороги до неба), також у загибелі Авеля вбачався Божий промисел і Боже попущення. Знаряддям убивства в залежності від фантазії митців виступали: камінь, палиця, кістка (щелепа віслюка), ніж та вила. Для української літератури характерна схильність до бурлескного переосмислення мотиву та способу першого братовбивства на землі.

Список використаних джерел:

[1] Байрон Дж. Г. Мазела: Пер. з англ. – Харків, 2005; [2] Довженко О. Тв.: у 5 т. Т.5. – К., 1966; [3] Земляк В. Лебедина зоря. Зелені млини. – К., 1977; [4] Кичко Т. Іудаїзм без прикрас. – К., 1963; [5] Кобилянська О. Земля. – К., 1960; [6] Куліш П. Тв.: в 2 т. Т.І. – К., 1989; [7] Пелешенко Ю. Українська література пізнього середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. – К., 2004; [8] Повернення до Божого Храму. – К., 2004; [9] Поети «Нью-Йоркської групи»: Антологія. – Харків, 2003; [10] Руданський С. Тв: в 3 т. Т.2. – К., 1973; [11] Сосюра В. Вибр. Тв.: в 2 т. Т. 2: Поєми. Роман. – К., 2000; [12] Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К., 2005; [13] Українська література XIV–XVI ст.: Апокрифи. Агіографія. Паломницькі твори. Історіографічні твори. Полемічні твори. Перекладні повісті. Поетичні твори. – К., 1988; [14] Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К., 1987; [15] Франко І. Твори в трьох томах. – Т. 1: Поезії. Поєми. – К., 1991; [16] Шевченко Тарас Повне збр. тв.: У 12-ти томах, т.2 – К., 1991; [17] Шестопал М.Серей на Україні: Історична довідка. – К., 1998.

Микола Ткачук, д.філол.н., проф.

**ФОЛЬКЛОРНА МАТРИЦЯ РОМАНТИЧНИХ БАЛАД ЛЕВКА
БОРОВИКОВСЬКОГО**

Левко Боровиковський як романтик у своїй дискурсивній практиці спирався на багатющі скарби українського фольклору, звідки черпав, мотиви, сюжет, образи, використовував жанрову матрицю для своїх балад, написаних у річищі романтичної поетики. Контраст темного й світлого, кипучі пристрасті й егоїзм серця відтворено в баладі «Чарівниця», полум'яні, палкі почуття підносять її героїню над розміреним плином життя. Героїня балади Маруся, як і Галя («Вивідка»), – це герої егоїстичні; егоїзм їх особливо гострий, демонічний, що призводить до злочину, тобто до незвичайного, виняткового у житті. Боровиковський створює романтичні образи дівчат, відходячи від реального життя, занурюючись у фікційний світ. Він змальовує незвичайний екзотичний побут циган, де особливо його цікавить стихія пристрастей, почуттів, що викликають небувалі вчинки Марусі і Галі, що було прерогативою романтичної балади. Сентименталісти вважали, що жагу кохання слід гальмувати розумом, доброчинністю і релігією («Опытная соломонавая мудрость» Миколи Карамзіна). Цю ж ідею утверджував у своїх баладах Василь Жуковский. Вважаючи, що ідеальна «любовь есть дар неба», він послідовно позбавляв її плотського, земного начала й осуджував бурхливі почуття, що ламають всі перепони і не відповідають принципам релігійної моралі. У баладі «Замок Смальгольм» герой зігнував цю мораль, каже своїй коханій: «Беззаконную небо карает любовь, / Ты сама будь свидетель тому»[7, 253].

Левка Боровиковського не цікавило, чи узгоджуються почуття героїні з релігійною мораллю. Він відтворює їх, своєрідно заперечуючи «розум». Ці палкі, виняткові почуття приводять до катастрофічних розв'язок: у «Чарівниці» Гриця «в дві неділі в душину сховали», у баладі «Вивідка» помирає отруєний брат, а наречений відвертається від братовбивці. Зображення виняткових, незвичайних пристрастей зумовлювало й своєрідність інших елементів ідейно-художньої

структури балад (динаміка сюжету, загостреність колізії, ліризм, діалогова форма викладу сюжету тощо).

Показовою в цьому контексті є балада «Чарівниця» (1841) – одна із кращих балад Боровиковського. Це літературна інтерпретація пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», створеної легендарною народною поетесою Марусею Чурай[8, 81 – 104]. Автор використовує сюжетну основу пісні, трансплантує в художній текст алюзії, ремінісценції чи навіть уривки з пісень, що розширює інтертекстуальне поле балади, поглиблює її образну сферу, у примітках вказує на джерела своїх фольклорно-етнографічних зацікавлень, зокрема записане ним замовляння «до любові», яке використав у п'ятій частині. Важливу естетичну функцію виконують поетичні описи ворожіння циганки, етнографічні подробиці народного обряду весілля. Ці компоненти нагадують матрицю етнографічно-побутової балади, але водночас поет творить романтичну баладу, що відповідало його концепції романтизму. Адже основне для Левка Боровиковського, як відзначила Михайлина Коцюбинська, «орієнтація на народне повір'я, прагнення передати його читачеві, оживити ним свою поезію. Ця орієнтація і прагнення обумовлені тією літературною атмосферою, атмосферою романтизму, в якій формувався Боровиковський-поет, вона визначила його літературні інтереси і напрям використання фольклорного матеріалу»[9, 278].

Боровиковський показує згубний вплив на життя людини «нечистої сили». Звернення героїні до сил потойбічного світу, *демонічних сил* свідчить про те, що вона загубила високоморальні етичні принципи життя, що, зрештою, і руйнує її щастя й особистість. На погляд Тетяни Бовсунівської, в українській літературі доби романтизму немає «концептуально вираженого образу диявола, яких доволі має західна культура (Мефістофель Гете, Люцифер Байрона)». Хоча українська література мала певну традицію у змалюванні чорта, диявола в давньому письменстві, проте в добу романтизму він по-своєму цікаво окреслюється у баладі «Твардовський» Петра Гулака-Артемовського, у творах Левка Боровиковського, Миколи Гоголя, Ізміїла Срезневського та ін. Заслугує на увагу спостереження дослідниці, що «особливістю українського романтизму є *відчуття присутності диявола*. Його немає зримо, але в той же час він – винуватець ганебних вчинків і неприємностей для людей»[3, 30]. Така присутність демонічного суб'єкта відчувається і в баладі «Чарівниця».

Характерною жанротворчою рисою балади «Чарівниця» є глибокий внутрішній драматизм. Її дія поділяється немовби на акти, у яких діють Маруся, Гриць, циганка-ворожка, дівчата, що виконують пісню «Не ходи, Грицю, на ту улицу...» та весільні пісні, наратив веде *експліцитний оповідач*, який застерігає парубка: «Тікай, Грицю, Марусеньки, / Бо в тебе влюбились – Бо не дурно Марусенька / Ворожити вчилась...» Таку ж важливу функцію у жанровій матриці балади відіграють монологи і діалоги Марусі з Грицем. Сюжет балади є *концентричним*, тобто розвивається у причинно-наслідкових зв'язках. Перша – друга частини є експозиційними, від третьої – зав'язки балади (засліплена неподілимим коханням Маруся звернулася до циганки за чарами) дія розвивається динамічно, іде по лінії наростання драматичного напруження, яке

завершується смертю Гриця, а незабаром і Марусі. Змалювавши трагедію героїв, оповідач у восьмій частині докоряє дівчині, яка вдалася до чарування, й застерігає читача, адже *«чарами верховодить нечистая сила»*. Побудувати щастя не на «природній» моралі (адже кохання – одне із найдавніших, «найприродніших» почуттів, а тому й найморальніше і має будуватися на почуттях щирості, взаємності) не можна, бо губиться природність любові і знищується краса, гармонія. Чари спустошують людину і приводять врешті-решт до трагедії. Потойбічні сили, сили демонічні, чари, магія, ворожіння, що здійснюють персонажі, позбавляють людину волі, права вибору, приносять страждання передусім самим героям: «Чого ж тому молодому / Весілля не мило? / Чого йому Марусенька / Так швидко остила? / Повісив він головоньку, / Як листочок в'ялий; / Нудно йому на серденьку, / Очі попадали... / Питається чоловіка / Маруса тихенько: / «Відкіль тобі журба твоя? / А чи пісні, вечорниці, / Убавили груди? / А чи твою головоньку / Наврочили люди?» / «Ой, не пісні, не уроки – / Журба мене з'їла! / Чомусь мені, голубочко, / Женидьба не мила...»

Наратора Боровиковського захоплює романтичний аспект балади, про що він писав братові Іванові Боровиковському, пропонуючи коментарі й примітки етнографічного характеру до твору. У реальній дійсності зіткнення «внутрішнього» і «зовнішнього» закону людського буття, закону «людського серця» та його ірраціонального начала веде не до плахи, не до ув'язнення в монастирі (такий мотив побутує в легенді про Марусю й Гриця), а до принизливого компромісу, до опоганювання любові. Тому-то, виходячи із «природного», тобто шляхетного розуміння кохання, яким воно повинне бути насправді і спостерігаючи його «опоганення», спотворення, поет карає героїню-чарівницю як порушницю «внутрішнього» закону буття людини: у листі до брата він запитує: «Надобно ли ужаснее наказание волшебнице, как чтобы она – И до своей могилоньки / Чари проклинала?» В цьому виявляється моральна вимогливість й етико-народна суворість. Вона зумовлюється сумом про загибель у людині людяного начала і самого кохання.

Романтична атмосфера охоплює баладу: поет лагідними тонами і характерними штрихами відтворює природу, на фоні якої розігрується трагедія молодих людей: «Понад гаєм, над водою / Стелються тумани», «Пливе тихо над водою / Місяць молоденький», / «Понад гаєм, понад полем / Туман налягає». Романтичний колорит таємничості, незвичного підкреслюють образи ворожки-циганки, «темного вечора», коли до чарівниці приходять дівчата: «Питаються циганочки – / Де зілля копати, / Питаються – як тим зіллям / Хлопців чарувати». Але особливо поетичними є описи обряду ворожіння, дійство якого відбувається вночі: «Пливе місяць молоденький, / Розігнувши роги. / Марусенька, в місяць глядя, / Стоїть край дороги». Справді, у народі вірили у чудодійну силу місяця-молодика, кланялись йому, молились (наприклад, щоб не боліли зуби), просили здоров'я і гараздів, доброго врожаю, замовляли хвороби, а також ворожили, ласкаво називаючи його «Місяцю-князю». Тому не випадково в баладі замовляння й чарування дівчини базуються на народній символіці. Ще Олександр Потебня звернув увагу, що атрибути ворожіння служать для того, щоб «кохання уявлялося дією внутрішнього вогню; але зовсім не обов'язково,

щоб зовнішній вогонь, котрий нагадує про цей внутрішній, свідомо уявлявся божественною причиною особистих станів»[11, 21-22]. Він висвітлює структуру замовлянь і їх фольклорну символіку.

У баладі Боровиковського Маруся звертається до небесних світил, зокрема до хмар і місяця, що відбиває архаїчний погляд на світило як на антропоморфічну істоту (божество), але водночас місяць-молодик символізує чоловіка, коханого, якого дівчина хоче привернути чаклуючи до себе. Як показав англійський дослідник міфів Роберт Грейвс [2, 386], у європейській поезії традиційним образом був образ місяця як богині-праматері, яку називали «Біла богиня». Вона була володаркою підземного царства і впливала на календар пори року, а також на народження і смерть людини, перед якою з'являлася у вигляді богині неба – місяця у трьох фазах, творячи драму космосу. Цей культ «Білої богині» побутував у цивілізаціях Середземного моря з давніх-предавніх часів і «жив» навіть після виникнення віри в бога-отця Зевса, Юпітера, Баала, Перуна, єдиного бога іудеїв і християн, що знайшло відбиття в поезії. Окрім цього, цей образ символізував Мадонну, Музу, покровительку поетів. Цей культ жінки, богині-праматері зберігся і в новітні часи.

В українських народних піснях місяць діє як покровитель закоханих: часто юнак чи дівчина звертаються до місяця із проханням-заклинанням захистити суджену чи судженого, наділяючи небесне світило атрибутами міфічної богині праматері – «Білої богині» – оборонниці кохання (у багатьох європейських мовах місяць вживається у жіночому роді[10, 209 – 211]). Це відбито у народних піснях, записаних Осипом та Федором Бодяньськими: «Ой місяцю-перекрою, не світи нікому, / Да засвіти миленькому, як іде додому» («Пливи, пливи, селезню, розганяй водою»); «Світи, місяць, світи ясний, / Світи ясная зоря, / Да просвіти дороженьку / Аж до милої двора» («Ой не спиться, не лежиться»)[12, 98 – 99]. Отже, у народній творчості українців місяць як божество (Біла богиня, Селена) виконує важливу роль у драмах космосу, у боротьбі добра і зла, світла і пітьми. До нього були звернені слова замовлянь, щоб привернути до себе коханих. Вважалось, що в пору повнолуния особливо дієвими були чари. На антитезі темної ночі і ясного місяця будував образ місяця Левко Боровиковський, а згодом й інші романтики, зокрема й Тарас Шевченко. У Боровиковського образ місяця олюднюється, тобто антропоморфізується. У нього він «молодик», «блукає» на небі серед хмар («Молодиця»). У баладі «Чарівниця» місяць «молоденький», особливо виділяється на небі у «темний вечір», а згодом «пливе тихо над водою». У «Марусі» дія також відбувається перед новим роком темної ночі, коли «місяць над ліском в хмари завернувся». Такі пейзажі нагадують оссіанівські краєвиди Джеймса Макферсона.

Балада Боровиковського відбиває ритуал розплітання і візання дівочих кіс, який в українців був спрямований на підтримку плодючості Землі, а отже, й жінки як продовжувача роду й хранительки його від темних, злих сил. У Боровиковського під час ворожіння Маруся чеше косу, вірізає пасмо волосся: «Та вірзала русу косу, / Та в клубок збила, / Зняла перстень із рученьки – / Сю Річ говорила: / «Місяць на небі; / Камінь на землі; / Риба в морі; / Звір у полі; / Грицько піде додому, – / А я по сліду йому: / Коли вони зійдуться пити, гуляти, – /

Тоді нас будуть злі люди розплучати!» Тричі, стоя, Марусенька / Сю річ промовляла, / Тричі звела дві зірочки / Й косу розплітала...» У народних піснях і баладах у весільному обряді символіка розплітання коси означає втрату дівочства, шлюб, але роблять це подружки у присутності рідного брата, який сприяє її шлюбові. У баладі зреалізовує цей обряд Маруся до офіційного шлюбу, чаруючи Гриця, випереджує події, що, безумовно, принесе нещастя. Справді, ворожка начарувала волосся Марусі, аби повернути кохання юнака до дівчини. Але таке волосся, кинуте на роздоріжжі, може принести і горе – тут відбито уявлення, що зафіксовані в українському міфі про Змія Волоса (Смока, Цмока), який висмоктує із людини життя. Його створила богиня Мара – дружина Чорнобога – людям на загибель. Правда, нічний ландшафт, на фоні якого здійснює героїня ритуал чарування, не відбиває суб'єктивних переживань. Нічна декорація тільки відтінює метафізичні основи простору людського буття.

Левко Боровиковський, як помітив Михайло Яценко, у своїх баладах виявив суб'єктивну позицію автора, прагнув «надати народно-міфологічному матеріалові певної організації, внести в його художню ідею». Вчений ілюструє це на прикладі балад «Маруся», «Заманка» (1832), зокрема у другій баладі фантастично-містичне окреслюється як «прояв незнищенності природного начала, отже, по суті позбавлене містики»[14, 16]. «Заманка» нагадує баладу Гете «Рибалка», що її переспівали Василь Жуковський «Рыбак» (1818) (за словами Віктора Жирмунського, освоєння її російським поетом йшло по лінії фантастичної балади фольклорного змісту[6, 105]) та Петро Гулак-Артемовський («Рибалка»). Твір Боровиковського надзвичайно співзвучний з «Русалкою» («Die Nixen») Генріха Гейне. Однак балади Гейне (цикл «Romanzen») побачили світ тільки в 1844 р., тобто пізніше, коли було написано й оприлюднено баладу українського поета.

Боровиковський поетизує русалок, що прагнуть заманити у своє царство козака. Ця пісня-балада зіткана із пісенних мотивів і образів, які поет реінтерпретує по-своєму, виходячи із романтичного світосприймання, тому й, справді, пройнята виразно авторським началом. «Заманка» – надзвичайно поетичний твір, сповнений експресії. Баладний сюжет тут не розгортається, а постає як лірична ситуація – русалки, закохані в козака, співають пісню-заманку: «Ми не бажаєм срібла, ні злота; / Танці та пісні – наша охота; / Нащо нам срібло? – Хвилі біліші; / Нащо нам злото? – Піски жовтіші. // Як рибка – в хвилях весело граєм; / Як пташки – в лісі пісні співаєм; / На дні дніпровським наші світлиці: / Там-то русалки, наші сестриці. // Ліжка в світлицях шовком покриті – / Та ні з ким ліжка нам поділити... / Прийди, козаче, ясної ночі, / Дай цілувати карії очі!.. // На білому світі серце заб'ється / Язик ворожий з серця сміється; / А ми, русалки, зради не знаєм, / Вас молоденьких щиро кохаєм».

Поет моделює ідеально-прекрасний образ світу, в якому підводне дніпровське царство і самі русалки постають не в своєму предметному вираженні, а швидше, як символи, знаки «поза межового», казкового, ірреального світу. Фантастичний колорит і чудові картини, пісня русалок не викликає жаху, як це спостерігається в баладах німецьких романтиків. Твір відбиває світле світовідчуття ліричного суб'єкта, багатство його душі. Музичність звучання пісні досягається не тільки анафоричними рядками, ритмікою, а й

евфонією та нагромадженням сонорних звуків, асонансними перехрещеннями, що утворює особливу гармонію, єдину мелодійну лінію.

Боровиковський творив свою художню модель світу, часто відштовхуючись від фольклорних джерел. Такою є балада «Вивідка» (1841) як яскравий зразок фольклорної стильової течії в українському романтизмі. Ядром для сюжету послужили народні пісні й балади, в основі яких покладено мотив «сестра отрує брата за намовою коханка»[5, 66], зокрема великою популярністю користуються пісні «Ой Сербине, Сербиночку» або «Ой козаче, козаченько». У баладі Боровиковського, що є її жанротворчим чинником, важливу роль відіграє незвичайна подія, яка змальовується через призму емоцій, шалу почуттів демонічних натур. У ній логіка художнього наративу підкорюється логіці розвитку сюжету. Оповідаючи про вчинки персонажів, віру й любов, життя і смерть, митець знаходить яскраві образи, оперує точними й індивідуальними словами чи репліками, динамічним діалогом, що викликають в уяві читача чіткі зорові картини. Автор уникає слів з абстрактним значенням, вони у нього конкретні, але в контексті набувають метафоричного відтінку й узагальнення (наприклад, «сестра-змія»). «Козаченько-бурлаченько» вживається для найменування конкретної людини, парубка, що розмовляє з «дівчинонькою-рибчинонькою». Такі загальні найменування вказують на символ, втілення якостей, притаманних людям певної верстви. «Бурлаченько» – людина без дому, осілого способу життя, своєрідне «перекотиполе», а отже, й без моральних принципів. Він і намовляє дівчину звести зі світу брата і навчає, де дістати отруту. Поет не дає зовнішніх портретних описів, хіба що Галю назвав «чорнобровою». Конфронтація між персонажами виникає на побутовому ґрунті. Козаченько-бурлаченько, якого палко кохає Галя, прагнучи вивідати її стійкість та щирість, радить з цією метою: «Отруй, серце, свого брата, / Тоді буду тебе сватати». Засліплена своїм коханням, вона виконує волю парубка, скоює злочин, а козаченько відвертається від Галі: «Тепер іди хоть за ката: / Отруїла свого брата».

Балада нагадує драматичний твір, тут важливу сюжетотвірну функцію відіграють діалоги між героями, які рухають дію, адже вона розрахована на широку аудиторію, прагнучи найшвидше довести історію персонажів до слухачів. Така жанрова матриця й англійської балади, на що звернув увагу Томас Стерн Еліот у передмові до збірки віршів Джозефа Редьярда Кіплінга. Оскільки метою балади (йдеться про англійську баладу) є донести до слухачів сюжет, ланцюг подій, то, природно, і стиль балади не може будуватись на складних поетичних прийомах, що будуть заважати увазі. «Значить, балада має будуватись так, щоб дати слухачеві можливість зразу і повністю сприйняти сюжет. Цим вимогам підкорюється і ритмічний малюнок балади, її строфіка»[1, 11].

«Чарівниця» написана чотринадцятискладовим коломийковим розміром. Мелодійним народнопісенним розміром написано і «Вивідку». Речення тут в основному прості, але є і складні безсполучникові речення, які створюють відчуття розчленованості дії. Синтаксична одиниця збігається з одиницею ритмічною. Евфонічність досягається не тільки римуванням, але й

використанням алітерацій: «В чистім полі / Дві тополі / Під тополями криниченька, / В ній холодна водиченька».

Романтична концепція людини, як засвідчують ці балади Левка Боровиковського, полягає в тому, що поет-романтик часто змальовує свого героя як втілення якоїсь однієї домінуючої пристрасті. Тоді у вмотивуванні вчинку відразу повністю відпадає чи, принаймні, різко зменшується проникнення в психологічні причини рішення або дії. Персонаж ніби стає мономаном, носієм одного нездоланного бажання, однієї вади, одної безмежної, але марної жаги. Боровиковський не назвав уголос мотивів, які змусили сестру отруїти брата («Вивідка»). Проте для поета-романтика тут досить нечуваної, диявольської сили пристрасті кохання. Неприборкане, демонічне почуття ставиться над усім. Боровиковський тоді концентрує увагу на психологічній домінанті образу, ніби навіть не підозрюючи справжньої складності людської психіки.

Ще Віктор Шкловський звернув увагу, що образи в поезії, по суті, непорушні, вічні, тобто образи «божі», нікому не належать. «Чим більше ви з'ясуєте епохи, то переконуетесь у тому, що образи, які ви вважали створені цим поетом, взяті ним від інших і майже незмінні. Всі праці про поетичні школи зводяться до нагромадження і з'ясування нових прийомів розташування й опрацювання словесних матеріалів і, зокрема, більше до розташування образів, ніж мислення ними»[13, 102]. Отже, емоційний рівень тексту не залежить від міри традиційності застосованого митцем образу, адже існує індивідуально-авторське сприйняття його. Навіть фольклорний образ, «образи-кліше», що помітив ще Амвросій Шамрай, під пером Боровиковського набувають творчого, індивідуального опрацювання, служать поштовхом для створення нових емоційних імпульсів. У баладі «Убійство» він розробляє відомий сюжет про підмову парубком дівчини (удови) на мандрівку, яка завершується для звідника трагічно. У творі майстерно використано народнописанні образи червоної китайки, вбитого в житі милого, образи зозулі (молодиці), сивої голубки (дружини), але включені в текст, вони підкорюються складній семантиці цілого, індивідуальним завданням поета: змалювати незвичну подію, створити романтичну баладу. Автор використовує прийом метаморфози, характерний і для фольклорних творів: за вбитим коханим побивається не тільки коханка, «зозуленька» — символічний образ горя в народних баладах та піснях, але й «голубонка сива», любляча й вірна дівчина. Хоча вони й близькі фольклорній поетиці, але у Боровиковського окреслені по-своєму, оновлені, що знімає їх традиційний ореол, механічність у сприйнятті. У цьому плані цікавими є спостереження Віктора Шкловського: «Для того щоб повернути відчуття життя, відчуті речі, для того щоб робити камінь кам'яним, існує те, що називається мистецтвом. Метою мистецтва є дати відчуття речі як видива, а не як впізнавання. Прийомам мистецтва є прийом «очуження» речей і прийом важкої форми, що збільшує трудність і протяжність сприйняття, оскільки процес сприйняття в мистецтві самодостатній і повинен бути продовжений: мистецтво є спосіб пережити діяння речі, а зроблене в мистецтві неважливе»[13, 102]. Уподібнення об'єкта одного висловлювання іншому має різні форми реалізації. Це контамінація образів, зіставлення денотатів з метою поглиблення сприйняття одного за допомогою іншого за схожістю чи подібністю прикмет або

властивостей: «На заході раннє небо / Мов кров'ю залито; / Прийшли вісті до милої, / Що милого вбито... / Не на війні його вбито – / Червоною китайкою / Рученьки прикрито, / Зеленою оливою / Очиці залито». Віктор Шкловський зауважив: «Мета образності є наближення образу до нашого розуміння, і оскільки без цього образність позбавляється смислу, то образ повинен бути нам більш відомим, ніж пояснюване ним». З цієї метою Боровиковський застосовує порівняння як засіб відтворення гнучкості уявлених прикмет суб'єкта чи образу, адже, зіставляючи їх, виразніше окреслюється їх характерність. Використовує він й апофазію (заперечення раніше висловленого міркування), що прокладає шляхи для романтичної медитації («Розставання»).

У романтичному дискурсі Боровиковського переважає прагнення відбити індивідуальне, але він, змальовуючи події і ситуації побутового плану, бажає їх піднести, відтворити особливими фарбами, дбаючи про лаконічність і смислову виразність. Романтичне наставлення дозволило поетові змалювати свій фікційний світ й образи, застосувати свої прийоми моделювання дійсності, відкрити шлях для метафоричного письма.

Аналогічну модель простежила Лідія Гінзбург у тодішній романтичній російській поезії: «Водночас романтична ідеалізація вела під владу випробуваних поетичних символів. Все ж у справжній романтичній поезії традиційний образ – не межа праці митця, а тільки розвиток, що далі набула несподіваного розвитку. Семантичне перетворення одержаного у спадщину лексичного матеріалу – принцип цієї поезії. В романтичному стилі, як у романтичному світогляді, – «вічне» й індивідуальне борються між собою з перемінним успіхом»[4, 56].

Список використаних джерел:

1. A Choice of Kipling's Verse. Made by N.S. Elot. – London, 1973. – P. 11. ; 2. Graves Robert. The White Goddess. A historical grammar of poetic myth. – New York, Farrar, Straus and Giroux, II Edition, 1975. – S. 386.; 3. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. – Ч. 2. Ейдетика. – К.: Слов'янський університет, 1998. – С. 30. ; 4. Гінзбург Л. О лирике. – Л., 1974. – 56.; 5. Дей О.І. Українська народна балада. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 66. ; 6. Жирмунский В. Гете в русской литературе. – Л.: Художественная литература, 1937. – С. 105.; 7. Жуковский В.А. Замок Смальгольм, или Иванов вечер // Жуковский В.А. Избр. сочинения. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 253. ; 8. Кауфман Л.С. Маруся Чурай. Нарис // Дівчина з легенди Маруся Чурай. – К.: Дніпро, 1974. – С. 81 — 104. ; 9. Коцюбинська М.Х. Специфіка балади українських романтиків // Матеріали до вивчення історії української літератури: У 5 т. – Т. 2. – К., 1961. – С.278. ; 10. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – С. 209 – 211. ; 11. Потебня А.А. Малороссийская народная песня по списку XVI века. Текст и примечания. – Воронеж, 1877. – С. 21 – 22. ; 12. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 98 – 99. ; 13. Шкловський В. Искусство как прием. – Пг., 1919. – С. 102. ; 14. Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20–60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики. Поетичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 16.

Валерій Фісун,

Національна спілка краєзнавців України

АПОТРОПЕЇЧНІ ОБРЯДИ ЖИТОМИРЩИНИ

Анотація

У дослідженні описані лікувальні обряди, що супроводжують вербальну магію народної медицини українського Полісся.

Ключові слова: обряд, народна медицина, Полісся

Summary

The study describes the therapeutic rituals that accompany the verbal magic of traditional medicine of the Ukrainian Polissya

Keywords: ritual, traditional medicine, Polissya

Замовляння та пов'язані з ними апотропеїчні обряди, не зважаючи на значну кількість опублікованих протягом XIX-XX століть досліджень та ґрунтовних наукових праць останніх років, досі залишають відкритими цілий ряд питань. Носії вербальної магії не зацікавлені в розголошенні всіх своїх таємниць, бо вони остерігаються виказати стороннім щось таке, від чого можуть втратити свою силу і позбутися дару лікування «божою мовою». Тому тексти замовлянь доходять далеко не всі й не в повному обсязі; знахарі-ворожити спеціально пропускають цілі речення, змінюють слова, не розповідають або не пояснюють обряди, порушуючи тим самим синкретизм мовного і дієвого. До того ж існує повір'я: щоб замовляння допомогло і зберегло магічну силу, його треба запам'ятати відразу ж, не переписувати і ні в якому разі не записувати.

На Поліссі досьогодні існують архаїчні лікувально-магічні обряди, в структурі яких язичницькі світоглядні уявлення древлян асимілювалися з раціональними знаннями багатовікового християнського досвіду. Вербальна магія без апотропеїчного обрядовості мертва і нагадує записи пісенного фольклору без нотного супроводу. Важко збирати якісні матеріали з народної медицини. Передусім, треба викликати довіру консервативного респондента, показати йому свою обізнаність та компетентність, або ж постійно контактувати з родичем-знахарем.

У нашому дослідженні ми спробуємо реконструювати лікувальні обряди найпоширеніших видів хвороб та стисло описати способи їх діагностики. Матеріали записувалися у 1988 та 1994 роках в с. Біла Криниця та с. Велика Рача Радомисльського району Житомирської області від Бойко Марії Миколаївни, 1927 р.н., Фісун (Ковальської) Ганни Володимирівни, 1931 р.н., та Новицької Ліни Василівни, 1937 р.н. Супровідні обрядам тексти замовлянь уже були раніше диференційовані й опубліковані [1], тому знаходяться за межею нашого дослідження.

Анімистичні погляди пращурів лягли в основу хвороби **данне**, причиною якої є даний кимось трунок, від якого людина сохне, нудить світом, у неї ніби горить біла серця, а в шлунку «заводяться гади» (жаби, вужі чи ящірки). Бажаючи комусь зробити зло, чаклун бере велику земляну жабу і кладе її живою в піч для в'ялення. Далі жаба січеться на шматки, товчеться на порошок і підсипається до горілки чи інших напоїв, або ж у в'яленому вигляді кладеться до м'ясних страв. Після певних заклять із порошку в шлунку постраждалого «зароджується гад», який викликає нудоту і нестерпно болісно «давить».

Лікування катартичне – очищення організму шляхом викликання блювоти. Для цього хворому стягують живіт, підкурюють його паленим пір'ям і дають випити певне зілля, після чого «гад» виходить назовні у желеподібній зеленій масі. Щоб наслідки хвороби пропали назавжди, треба (для підсилення тексту) дев'ять разів

прочитати замовляння від данне над склянкою живої води, тричі перехрестити її свяченим ножем, а потім цією наговореною водою вмити хворого, дати йому надпити, окропити усе тіло, а залишок виливають на двір і сказати: *«Де взялося – туди і дінься!»*

Довільна інтерпретація магічних формул та фразеологічних зворотів, порушення послідовності та логічності призвели до того, що сучасні фольклорно-етнографічні матеріали зображують *пристріт*, *зглаз* і *зурочення* як синоніми. Але за симптомами вони різняться: від зглазу буває загальна слабкість, апатія, гострі раптові запалення внутрішніх органів, лихоманка з конвульсіями та навіть частковою втратою пам'яті; від пристріту все те ж саме, крім лихоманки, але буває ще віддишка та колики в грудях і боках; а коли ще й депресивна туга з болями в серці – то це уроки.

Способів лікування існує багато, але всі вони універсальні. Наприклад, у склянку свяченої води знахар кидає одну маленьку жаринку; якщо вона потонула – людина зурочена. Тоді над водою читають замовляння дев'ять разів, наприкінці кожного разу тричі хрестять склянку свяченим ножем. Потім частину води виливають в бік нечистого духа, частину на хворого, а частину – на завіси дверей. Або читають молитву до води, вмивають нею хворого, а залишок виливають на двір, перехрещуються тричі і промовляють: *«Прийшли сороки, забрали данне, пристріти і вроки!»* Або сідають на порозі дому і, тричі читаючи замовляння над водою, виливають хворобу воском, смолою чи оловом (свинцем). Потім цією водою хворого вмивають, оббризкують тіло, дають йому трохи надпити а решту виливають, тричі плюнувши ліворуч через плече і сказавши: *«Пропади, як слина!»* Або наливають повну миску води, підходять до печі і опускають свяченим ножем у воду тричі по дев'ять жаринок. Скільки потонуло – настільки задавлені вроки. Потім, тричі безперервно читаючи замовляння, беруть жар із печі у черепок, підсипають туди шкаралущі від крашанок, крихти від Великодньої паски, нитки з рушника, на якому святити паску, і підкурюють постраждалого цим димом. Або виливають віск у миску зі стрітенною водою, гадають над його формою, а потім, тричі читаючи замовляння, цю воду переливають над головою хворого з однієї миски в іншу, наприкінці перехрещують хворого, дають йому надпити, а решту виливають за двері.

Пристріт і вроки можна передавати сторонньому. Найчастіше це роблять собаки чи кішки: над хлібом, яйцем, кашею читають замовляння і виносять на двір; яка тварина з'їла, та і хворобу забрала. Або залишають на роздоріжжі завіток волосся, зрізані нігті, одяг, який носив хворий, рушник, яким він витирався, гроші, які він тримав у руках, тощо; хто наступив чи підняв – того і хвороба. А якщо хочуть наврочити конкретній людині, то після чорної служби пускають за вітром у певних пропорціях суміш попелу від свічки, яку тримали у церкві боком, берези, трьох деркачів і живим спаленого рака.

Дитина до трьох років може захворіти на *крикси* або *плаксивичі* (*сиксивичі*). Симптоми такі: під час сну дитина раптово не відкриваючи очей починає кричати, закидаючи голівку назад і доходячи іноді до нервових судом, а за годину так само раптово заспокоюється і, схлипуючи, засинає. І так кілька разів за ніч. Крикси бувають вроджені, від вечірнього зглазу або передані від іншої дитини. Замовляння від крикс промовляють над йорданською водою, якою потім вмивають плачучу

дитину. Або певним закляттям та магічними рухами рук передають крикси іншій дитині, коли мами з малюками на роздоріжжі проходять назустріч одна одній. Або ввечері несуть дитину в курник і там читають замовляння: коли кури засокочуть, то заберуть крикси «собі на голову» і викричать їх.

Переляк або переполох є не що інше, як нервово ляклике збудження, що виражається різноманітними фобіями, головним боєм, лихоманкою, безсонням, а пізніше душевними розладами. Лікується він в основному викачуванням – найдавнішим ритуалом, під час якого позитивна енергія знахаря заряджає предмет і передається хворому, а негативна виходить з людини і залишається в предметі. Існує десятки різних способів викачування. Відповідно і предмети, своєрідні «енергетичні акумулятори», теж бувають різними: деякі види бурштину, кришталі, округлої форми камінець, віск, сіль, вода в посуді, тощо. На Радомишльщині та на Поліссі в цілому найпоширенішим є свіже пташине яйце, переважно курине.

При викачуванні яйцем хворий сідає спиною до знахаря і обличчям до дверей. Руки звільняються від усього зайвого (годинник, браслет, обручки) і кладуться на коліна долонями донизу, тіло розслабляється, очі заплющуються. Таємнича обстановка дійства, манера нашіптування знахарем замовляння, певні правила, яких обов'язково треба дотримуватися – все це самонавіювання впливає на психіку хворого, настрює його на появу самовпевненості, вселяє віру в одуження. Спершу яйцем прокачується дев'ять разів за годинниковою стрілкою на тімені хворого. Знахар відчуває на собі неприємні подразнення на місці перенісся та шийних чи грудних хребців, починає позіхати або навіть чхати, що підтверджує наявність і правильну діагностичну класифікацію хвороби. Далі, не відриваючи яйця від тіла, процес викачування продовжується по спіралі уверх-униз поздовж хребта, по руках, ногах, над ділянкою серця, легенів, шлунку, печінки. Якщо в якусь мить знахар на своєму тілі відчуває холод або раптовий біль – то саме це місце у хворого найбільш уражене. Пацієнта можна відкрито про це спитати: він буде приємно вражений майстерною обізнаністю знахаря, почне більше довіряти і ще більше відкриватися для контактного лікування.

За період прочитання одного замовляння треба тричі встигнути повторити усі рухи яйцем по тілу хворого. Викачування триває доти, поки яйце стане значно важчим, ніж було, а знахар перестане відчувати на собі біль. Якщо у нього під час читання течуть сльози, тріщать кисті рук і він постійно позіхає – хвороба спричинена злим духом. Лікування тоді треба повторити не пізніше, ніж через сім днів, бо, за повір'ям, вигнаний з тіла дух сім днів бродить голодний по землі, а потім буде намагатися знову увійти до тіла. Іноді для підсилення під ноги постраждалого кладеться ніж, яким ріжуть хліб. Знахар піднімає його та імітує ним штрикання в те місце, де перебуває злий дух, для того, щоб він злякався і швидше втік до яйця (імітативна магія). Потім бере півсклянки свяченої або вечірньої непочатої води, ставить її на голову пацієнту і тричі промовляє: *«Тече вода із запада на восток, перемиває камінь і кремінь!»* Складанку перехресчує тричі яйцем, бере згадуваного ножа, розрубав ним яйце з гострого кінця і вливає його у склянку з водою. Потім знахар підносить ту суміш до очей і гадає: жовток показує життя людини, а білок – життєві обставини. Після гадання воду з яйцем обов'язково треба вилити собаці, щоб «ляк вигавкала».

Якщо ляк простий, випадковий і не спеціально кимось зроблений, то білок ніби ковпаком обволікатиме жовток у вигляді пухирців повітря чи шпильок до верху. Скільки шпильок – стільки ляків. Якщо білок піднімається над водою – хвороба за давнєна (час вираховується інтуїтивно, це приходить з досвідом). Якщо навколо жовтка ніби туман – ляк спеціальний, викликаний поганим оком чи ворожим словом через заздрощі. Якщо гарно придивитися, то можна навіть помітити образ тієї людини, що це зробила. Якщо білок набув форми домовини, могили чи пам'ятника, то це робота спеціаліста-ворожбита на чиєсь замовлення. Якщо яйце ніби варене чи спечене – пороблено на зтяжні хвороби і смерть. Якщо жовток тріснутий, то в тілі перебуває злий дух, насланий для того, щоб людина зробилася психічно ненормальною. Іноді яйце лопається прямо в руках: це злий дух у певний момент вистрибує з тіла, а яйце не витримує такого тиску.

Існує інший дещо парціальний спосіб викачування, яким користуються лише у вівторок і четвер з 6 до 10 години ранку. Для потрібного контакту знахар повинен відчувати на собі чужу хворобу, як свою. Таким чином знаходиться хворе місце, береться свіже (ще тепле, щойно з-під курки) яйце і тримається на враженому місці нерухомо. З часом яйце ніби приклеюється на кілька хвилин до тіла: шкіра під ним красніє, на мить з'являється пульсуючий біль, який швидко мине, яйце відлипне, а хвороба проходить. Для підсилення власних можливостей та для захисту від впливу негативної сили, можна тричі прочитати замовляння, але не обов'язково.

Побуває думка, що різновидом ляку є обвіювання, раптовий порив вихору, під час якого до тіла людини входить *підвій* (вітер-злий дух), від чого у хворого роздуваються жили, у голову б'є тиск, кривляться губи, скручується волосся, з'являються судоми, ломлячі болі кінцівок та м'язів. При лікуванні наливають літрову банку вечірньої непечатої води, над якою тричі читають замовляння від підвію і тричі по три хрестять освяченим ножем, проводячи ним по воді, ніби малюючи хрест. Запалюють три звичайних сірники і швидко вкидають у воду вогнем донизу. Якщо сірник тоне, то в тілі є підвій, якщо тоне два, то «вітер пожилий» (задавнений), а якщо потонули всі три, то хвороба чорна (епілепсія) і злий дух повністю опанував тіло. Потім тією водою треба вмиватися і по троху пити її прямо з банки тричі навхрест протягом тижня, дивлячись на ікону Божої Матері та нашіптуючи «Отче наш». Так повторювати доти, поки не одужає.

Від вітру, а також від вроку та застуди трапляється гостре запалення шкіри, що має характерний від рожевого до яскраво-червоного колір і називається *рожею* або *огником*. Існує повір'я, що рожа боїться вогню, тому на рану кладеться червона вовняна ганчірка (копір тканини імітує запальний процес), береться дев'ять невеличких мичок льону і, читаючи дев'ять разів замовляння, кожного разу спалюються одна з них, а попіл висипається на тканину. Попіл рівномірно розгортається освяченим ножем навколо рани. Потім треба тричі сплюнути через ліве плече і сказати: «*Пропади, як слина пропала!*» Після чого ганчірка обережно згортається, щоб попіл не витрусився, і спалюється у печі. Або папінці конопель чи льону розкладаються на дев'ять купок, запалюється свічка, що залишилася після освячення паски, а на уражене місце кладеться волога полотняна тканина. Кожна з купок береться по черзі й запалюється від свічки. Під кінець засушеним разом із пір'ям пташиним крилом або просто пір'їною змітається попіл у центр полотна, тканина згортається і викидається в піч.

Таким чином, ми розглянули ряд найбільш поширених на Радомишльщині апотропічних обрядів народної медицини українського Полісся. Носіями замовлянь є, в основному, жінки похилого віку, які практикують магією практично в кожному селі, але дуже неохоче ідуть на контакт з невідомими. Кожна ворожка спеціалізується на конкретній хворобі; універсальних знахарів на сьогодні в районі нема. За місцевим повір'ям, ворожки володіють силою й отримують допомогу або від Бога («світла»), або від чорта («темна»). Перші за лікування винагороди не беруть, щоб хворобу собі не купити, а другі вважаються більш сильними, можуть від себе або на замовлення зробити зло, але мусять розплачуватися за це своєю душею чи здоров'ям дітей.

Останнім часом засоби масової інформації взялися широко рекламувати сумнівні сеанси сучасних «дипломованих» знахарів, спадкових відьом та екстрасенсів міжнародної категорії, серед яких є чимало спиритних шарлатанів, які різними махінаціями та видовищами вводять людей в оману. Однак очевидною є істина – серед народних лікарів є справжні цілителі, методи і способи лікування яких базуються на раціональній основі, успадкованому протягом тисячоліть досвіді, який, правду кажучи, на сьогодні ще недостатньо вивчений.

Список використаних джерел:

[1] *Словесна магія українців / Вступна стаття, упорядкування текстів та примітки В.Фісуна. – К.: «Бібліотека українця», 1998. – 104 ст.; Вербальна магія українців / Вступне слово Л.Дунаєвської, передмова О.Павлова, упорядкування текстів та примітки Т.Полковенка, В.Фісуна (Серія: Фольклор. Етнографія. Звичаєве право. Вип. 1). – К.: «Бібліотека українця», 1998. – 96 с.; Українська народна магія: поетика, психологія / Вступне слово Л.Дунаєвської, передмова О.Павлова; упорядкування Т.Полковенка; примітки В.Фісуна (Серія: Фольклор. Етнографія. Звичаєве право. Вип. 2). – К.: «Бібліотека українця», 2001. – 140 с.*

Лариса Шевченко, д. філол. н., проф.

Дмитро Дергач, к. філол. н.

КОЛОРИСТИКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ

Анотація

У статті проаналізовано функціональний потенціал словесної колористики та способи контекстуальної неосемантизації кольороназв в українській народній казці.

Ключові слова: *словесна колористика, українська народна казка, фольклорна свідомість, вербалізація, неосемантизація.*

Summary

The functional potential of color nomination and methods of its contextual neosemantization in the Ukrainian folk tale have been investigated in the article.

Key words: *color nomination, Ukrainian folk tale, folklore consciousness, verbalization, neosemantization.*

У сучасному науковому просторі останнім часом набувають особливої актуальності дослідження, синкретичні за своєю природою – окресленням методології, об'єктом аналізу, предметністю. Визначена тенденція гуманітаристики зумовлює поширення в модерній епосі пошукових парадигм, які передусім стосуються виявлення іманентних властивостей того чи іншого явища, з особливою увагою до мотиваційних доведень його формування та функціонування у відповідній сфері. Так, мовознавство часто послуговується знаннями та теоретичними постулатами філософії, культурології, соціології,

літературознавства, фольклористики та інших галузей гуманітаристики, що дозволяє створювати аналітичне екстра- та інтралінгвальне тло як доказовий коментар зафіксованих у мовних фактах процесів. Це підтверджується наявністю великої кількості наукових праць, присвячених питанням мовної свідомості та її вербалізації, мовної особистості, концептуалізації мови, її розвитку у зв'язку з потребами та реаліями сучасного світу. З іншого боку, спостерігається велика увага до вивчення виразових засобів мови, її образних характеристик, зафіксованих у різних тропях і стилістичних фігурах, семантиці символізованих понять та ін.

На наш погляд, потенційно продуктивною в такому ракурсі видається колористика, яка стосується не лише виявлення означальних властивостей особи, предмета чи явища, а, що важливо, - й реалізації когнітивної функції мови, фіксуючи, таким чином, інформацію, своєрідний код, зокрема про український мовний простір. Розвиваючи таку актуальну на сьогодні функціонально-стилістичну епістему, показовим видається дослідити колористичну номінацію з погляду її первинного значення, особливостей трансформації в різних текстах. У такому разі очевидним і необхідним є звернення до матеріалу, в якому зафіксовані уявлення та їх мовна репрезентація, покладені в основу сучасної української мовної картини світу. Йдеться, передусім, про сферу фольклору, в якій вербалізується народна / колективна мовна свідомість як очевидний критерій об'єктивного сприйняття дійсності, що перспективно формує мовну картину світу українця та впливає на її розвиток.

Аналіз кольору в текстах фольклору, зокрема українській народній казці, з увагою до прадавніх вірувань і уявлень, заснованих на генетично різних традиціях, дозволяє виявити й описати кореляцію діахронного та синхронного рівнів еволюції семантики словесної колористики. Такий підхід реалізує погляд на мову К. Леві-Строса в контексті його ідей щодо структурної антропології як методу вивчення лінгво- й соціокультурних явищ. На думку дослідника, важливим і репрезентативним є дослідження носіїв традиційної культури в їх зв'язках із міфами та тотемами. І кольоропозначення в такому випадку треба розглядати як універсальну для всіх людей мисленнєву доміанту, а з іншого боку, - як таку, що ідентифікує мовний простір, узагальнює культурно-історичний, суспільно-політичний контекст становлення і розвитку нації, скорельований із функціонуванням колективної мовної свідомості та пам'яті.

Так, традиційними для мовної палітри всіх культур вважаються кольори *білий* і *чорний*, що об'єктивно відтворюють антитетичний характер сприйняття людиною дійсності. Але, зважаючи на досвід попередніх поколінь, актуалізований під впливом реалій часу, відтворених у слові, можна говорити про нетотожність і семантичну неспівмірність використання цих кольоропозначень у різних мовах.

Наприклад, в українських народних казках *білий колір* у більшості випадків символізує чистоту, моральну і духовну силу, позитивні, добрі емоції, на противагу негативу та неприємним думкам і намірам, закладеним у семантику *чорного кольору*:

білий світ чорна земля

біла хата чорний крук, чорний кіт

білі руки чорна хустка

білі коси чорні злидні

Названий ряд є досить репрезентативним і численним в українській мовній свідомості як домінанта опозитивної конструкції світу і, наголосимо, скорельована з онтологічно властивою людині характеристикою відчуттів.

З іншого боку, доводиться говорити і про часткову неосемантизацію в межах одного кольоропозначення, коли функціональна валентність слова впливає на внутрішню трансформацію значення кольору. Зокрема, у словосполученні **чорна рілля** чорний колір вживається в позитивному контексті – як такий, що символізує родючість і перспективу. Семантика білого кольору в порівняльній конструкції **білий, як смерть** також антонімізується.

У свою чергу, народні казки також фіксують і проміжні етапи зміни значень словесної колористики. Так, надзвичайно частотний щодо вживання образ **білої бороди** можна розглядати в двох аспектах: 1) як відтворення сили, набутого життєвого досвіду (*«Дивляться, аж сидить сам Кожум'яка долі, до них спиною, і мене руками дванадцять кож, тільки видно, як коливає такою білою бородою»* (Кирило Кожум'яка); 2) як наближення до іншого світу, зафіксоване в одному зі значень білого кольору (*«Аж іде дід старий-старий, борода біла»* (Названий батько).

Розширенням семантичного поля проаналізованих кольорів можна вважати активне функціонування в текстах українських народних казок їх відтінкових номінацій, у першу чергу, - *світлий* і *темний*. Названі кольоропозначення, зрозуміло, також формують антонімічну пару й водночас розуміються нами як функціональні ідеографічні синоніми до основних колористичних назв. Специфікою їх використання є типова / ідентифікаційна для них парадигма предметів, явищ і понять, ознаку яких вони позначають. Наприклад,

світлий день темна ніч

світла пам'ять темний луг / темний гай

світле волосся темний куток

світлий цар темні сили та ін.

світла радість темний ліс

Як видно із зафіксованих ілюстрацій, семантика кольору світлий метафорично переосмислюється і в більшості випадків стосується почуттєвої сфери людини (**світла пам'ять, світла радість, світлий день** та ін.). У той час, як колір темний вживається на позначення певних локусів, скорельованих зі скупченням негативної енергії, яка символізується в конкретних образах і в свідомості народу об'єктивно протистоїть добрим і світлим силам (**темний куток, темний ліс, темний гай, темний луг** та ін.).

Поступово функціонально-семантична діада *білий / чорний* доповнюється також традиційними для колективної мовної свідомості українців, вербалізованою в народній казці, кольорами *червоний, синій, жовтий, зелений* та ін., які розширюють палітру означальних характеристик реалій життя людини.

Зокрема, червоний вважається таким, що перебуває на межі чорного і білого. Тому його можна розглядати як третій компонент домінантної тріади кольорів, які стосуються різних стихій, пов'язаних із життям і смертю. Показовим у цьому випадку буде згадати казку «День, ніч і смерть», в якій білий дід символізував день, чорний – ніч, а червоний – смерть.

Загалом в українській народній казці константними є смислові кореляції червоного кольору з красою, теплотою, силою, але з іншого боку – і з кров'ю, що символізує трансформацію, переродження: **червона краса, червоні маки, червоне сонце, червоний вогонь, червоне полум'я, червоний півень, червоне яблуко** та ін. Наведені ілюстрації вказують на дещо інший критерій протиставлення семантики цього кольору з чорним (у порівнянні з білим). Саме цей аспект був запозичений із фольклорних уявлень і художньо трансформований у літературному поетичному тексті. Згадаймо хоча б покладений на музику вірш Д. Павличка «Два кольори»: «**червоне** – то любов, а **чорне** – то журба».

Семантичне поле проілюстрованого кольору також позначається внутрішніми метафоричними трансформаціями. Зокрема, розрізняється **червоний півень** (номінація домашнього птаха як ознаки багатства) і **червоний півень** (як перифрастична назва вогню, що знищує все на своєму шляху). Також у текстах української народної казки були зафіксовані випадки неосемантизації червоного кольору, що засвідчили функціональний перехід його основної ознаки й на інші кольори: «**Почервонівши від гніву та заздрості, він так і залишився багряним**» (Чому рак червоний); «...Дмухнув легенько на ті іскри – з них ураз **блакитне полум'я загорілося**» (Дядько Мороз) та ін.

Певною мірою асоціативно тотожним із червоним кольором є **жовтий**, набагато менше представлений у текстах українських народних казок. Він у першу чергу символізує життя, його багатство, як фізичне, так і духовне (**жовте сонце, жовта пшениця, жовте поле**), але й кінечність (**жовте листя, жовтий цвіт**).

Синій колір символізує життєвий простір, часто необмежений і такий, що естетично уособлює мрії, бажання та сподівання людини (**синє небо, синє море, сині очі, сині волошки**). Згодом це символізоване кольоропозначення було запозичене в літературний контекст (зокрема, Ю. Яновським та ін.). Функціонально синонімічним до синього є **блакитний колір**, уживаний у народній казковій прозі з тотожним семантичним навантаженням (**блакитне небо, блакить, блакитні очі**).

Певною мірою спостерігається кореляція давніх фольклорних уявлень із символікою сучасної України, прапор якої, як відомо, має жовто-блакитне забарвлення, що відображає колір неба і пшениці.

Показовим, на нашу думку, з погляду функціонально-семантичної природи є також кольори, отримані внаслідок поєднання кількох барв. Показовим у такому разі є дослідження співмірності значень і валентнісних характеристик вихідних і похідного кольорів. Наприклад, **зелений** можна отримати внаслідок змішування жовтого і блакитного (синього) кольорів. В українській народній казці назване кольоропозначення символізує життя – молодість, перспективу, енергію (**зелене поле, зелений пагін, зелені гори, зелене зілля, зелень**). Продовження цього ряду можна зафіксувати і в народній пісні про зелене жито, контекстуально асоційоване з дорогами, хорошими гостями в домі. З іншого боку, словосполучення **зелена жаба** змінює функціонально-стилістичне забарвлення кольору, надаючи йому

негативної емоційно-експресивної конотації. Цікаво, що в кримсько-татарському народному казковому епосі, за спостереженнями Л. Гуманенко, жовтий колір символізує – золото, багатство, блакитний – журбу, а результат їхнього поєднання – зелений – істину та безсмертя.

Серед інших традиційних для української народної казки питомих кольорів можна виокремити *сірий* і *сивий* як такі, що генетично пов'язані з відтінками білого або поєднанням білого й чорного (**сірий вовк, сірий кіт, собака Сірко; сиві хмари, сивий дід, сивий кінь, сива давнина**), *рябий* (**собака Рябко, Курочка-ряба**) та ін.

Аналізуючи функціонування словесної колористики в українській народній казці, не можна не помітити об'єктивний вплив народної творчості інших культур на український фольклорний простір. Така тенденція свідчить про відкритість мовних систем, їх готовність до раціонального запозичення одиниць, що в сукупності буде визначати вектор еволюції, а не руйнації мови та її традицій. У такому разі слушно зауважував К. Леві-Строс у працях «Структурна антропологія», «Первісне мислення» [3; 4] про те, що світова цивілізація – коаліція культур, кожна з яких зберігає свою самобутність. На наш погляд, при культурній інтерференції спроба до уніфікації не повинна заперечувати протилежну традицію, прагнення збереження культурою своєї ідентифікації та самобутності. В цьому й полягатиме цінність міжкультурних зв'язків у межах розвитку цивілізації.

Репрезентативними для української народної казкової прози є, передусім, запозичені кольороназви **золотий** і **срібний**, знову ж таки функціонально і семантично співмірні з традиційними для України кольорами. Так, **срібний** пов'язується з білим кольором або його відтінками і символізує молодість і легкість (**срібний місяць, срібні хмари, срібний човник, срібне весельце**). У свою чергу, **золотий** також стосується палітри білого, світлого кольору в його поєднанні з жовтим. Такий синкретизм вказує на часту метафоризацію та трансформацію семантики цього кольоропозначення, його розуміння не в прямому, а в переносному значенні: **золоте волосся, золотоволосі сини, золотокрилі орли, золоті явори, золоторунні зірки, золоті ниви** та ін.

Загалом, проведене мовознавче дослідження функціональних характеристик словесної колористики в українських народних казках засвідчило, що їх мовносемантичний простір генетично пов'язаний із вербалізацією традицій народу, об'єктивованих у «міфологічній свідомості» [1, 45] наших предків. З іншого боку, проаналізовані мовні факти вказують і на еластичну стабільність усталених образів, звичаїв і уявлень, що свідчить про їх динаміку та поступове оновлення, засноване, передусім, на неосемантизації лексем чи словосполучень, які часто набувають нових значень – самостійно або у зв'язку з нетиповою функціональною валентністю (**чорна земля – чорна рілля, червоний півень (птаха) – червоний півень (вогонь), чорний** як символ горя у слов'ян і **чорний** як символ щастя для східних людей та ін).

Образність фольклорних текстів, зокрема народної казки, якісно вирізняється співмірністю вигаданого й реального компонентів. Адже, як

слушно зауважує І. Голованов, у народно-поетичній творчості «поряд із реальними рисами відображаються бажані характеристики» [1, 47]. Така тенденція яскраво / виразно простежується на зіставленні мовного потенціалу сфери фольклору та масової інформації, які об'єктивно перебувають в антиномії за функціональним критерієм. Мас-медійний ресурс спирається передусім на інформування через переконання та маніпуляцію, почасти неприховані, буквальні коментарі сучасних реалій, що й відображається в екстра- та інтралінгвальних особливостях відповідної стильової норми, особливо на лексико-семантичному та фразеологічному рівнях. У той час як фольклорні тексти відтворюють духовний потенціал нації, спираючись на релікти (або їх переосмислення) домінант мовної свідомості попередніх поколінь. У такий спосіб спостерігається реалізація естетичної функції, що апелює до вербалізації морально-етичних пріоритетів людини, з певним прогнозуванням розвитку колективних уявлень про світ.

На прикладі використання словесної колористики в названих сферах це можна проілюструвати так: 1) *червоний* – у фольклорі (**червона краса, червоне яблуко, червона калина**), в мас-медіа (**червоний прапор, червона партія, червона кров**); 2) *зелений* – у фольклорі (**зелена нива, зелене поле, зелена жаба**), в мас-медіа (**Партія зелених, зелені гроші**) та ін. Аналогічно в мас-медійному полі створюються і нетипові для народних казок синкретичні кольоропозначення *біло-червоний, біло-синій, біло-голубий* та ін. з відповідним семантичним наповненням.

Таким чином, аналіз словесної колористики українських народних казок у конструктах функціонально-стилістичної епістеми засвідчує наявність специфічного типу мовної свідомості, вербалізованої в фольклорі, - фольклорної свідомості, яка, у свою чергу, визначає особливу систему культурної комунікації. Вона, з одного боку, може фіксувати традиційні уявлення народу, а з іншого, - породжувати нові смисли (за О. Киченком) та культурні коди, які передбачають глибинну інтерпретацію зв'язку міфологічної та фольклорної свідомості, відтворених у мові. Відповідні мовні факти, специфічні образи, символи, тропи, стилістичні фігури є в такому разі інтралінгвальною мотивацією не тільки ідентифікації мовного простору, але й перемикавання семантичних кодів запозичених реалій, що поступово входять у національний фольклорний і ширше – мовний контекст.

Список використаних джерел:

[1] Голованов И.А. Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности / И.А. Голованов // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 33. – С. 43-47; [2] 3 живих джерела : Українські народні казки в записах, переказах та публікаціях українських письменників / Упоряд. Л. Дунаєвська. – К. : Радянська школа, 1990. – 512 с. : іл.; [3] Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : Наука, 1983. – 536 с.; [4] Леви-Строс К. Первісне мислення / Леви-Строс К. – К. : Український центр духовної культури, 2000. – 324 с.

Тетяна Шевчук, к.філол.н., доц.,

Петро Сосенко, д.фіз.-мат.н., проф.

МІТОЛОГІЙНІ РИСИ ВИХОРУ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ПАРАЛЕЛІ

Анотація

Досліджується демонологічна фігура вихору в українському фольклорі. Звертається увага на деякі важливі літературні паралелі. Виявляються і аналізуються численні мітологічні фрагменти, пов'язані з вихором нечистої сили, в повістях М. Гоголя. Прояснюється зв'язок гоголівського «Вія» з традиційним фольклором. Також показано, що фігура демонічного вихору є характерною для революційних / комуністичних версифікацій П. Тичини 1920-х років.

Ключові слова: вихор, нечиста сила, метафізика.

Summary

The demonological vortex figure in Ukrainian folklore is investigated, and some literature parallels are pointed out. Numerous mythological fragments related to the impure force vortex are revealed and analyzed in Gogol's novels. The relation of Gogol's «Viy» to the traditional folklore is elucidated. It is also shown that the vortex demon figure is characteristic for the revolutionary/communist versifications by P. Tychna in 1920s.

Key words: vortex, impure force, metaphysics.

Мітологічна фігура демонічного. У традиційній слов'янській, зокрема й українській, демонології вихор є чи не найстрашнішою, найбільш моторошною, жахаючою мітологічною фігурою *нечистої сили*. Це прояв і втілення демонічного, самого диявола, «чортяче весілля». Перебування у вихорі характерне для демонічних істот. Хто потрапив у вихор – людина «пропаща», «навіки нещасна». Таким пропавшим є «запорожець/гуляка» у повісті Миколи Гоголя «Пропавшая грамота» [1]. Вважається, що дуже небезпечно потрапляти у вихор, він калічить, спричиняє як фізичну, так і психічну хворобу. «Людину паралізує», вона «втрачає психічну рівновагу, божеволіє, теряє розум, «забалакується», «робиться слабка на ум», «ума тронеться», «здуріє»» [2]. Якщо в дорозі людину зненацька захопить вихор, вона може захворіти на «чорну хворобу» (параліч, епілепсію). Хвороба від підвіяння людини вітром, – особливо вихором, – називається «підвій». Згідно традиційної медицини від підвію може пособити тільки баба, викачуючи хворого яйцем і проказуючи – «*нашіптуючи*» – традиційні цілительські/знахарські примівки-молитви (замовляння). Подаючи та аналізуючи фольклорні відомості про вихор, ми використовуємо, в першу чергу, публікацію 1926 року, за підписом Віктора Петрова, в «Етнографічному Віснику» – під назвою «Вірування в вихор і «чорна хвороба»» [2], в якій ставиться задача дослідити мітологему вихора в зв'язку з генезою міта. Публікація ґрунтується на фольклорних переказах про вихор, зібраних 1926 р. як відповіді на анкету Етнографічної Комісії ВУАН. Вона є першим і попереднім представленням частини цих відповідей і цим цінна, хоча, як з'ясується з публікації, основна частина зібраних матеріалів (дуже важлива для культури та подальших наукових досліджень) так і лишилась неописаною, неопублікованою, неосмисленою. Але доводиться зробити й одне істотне зауваження. Концептуальний підхід, застосований у публікації, вимагає великих застережень і особливої характеристики, що в першу чергу стосується культурно-історичного контексту підготовки та появи публікації. Це часи більшовицього, комуністично-радянського, тоталітаризму, «культурної революції» – боротьби ніби-то прогресивної «культури міста» з «реакційною» (традиційною) культурою села.

Згідно відповідних «ідеологічних/культурницьких» настанов, зокрема й задач «атеїстичного виховання», відбувається конструювання культуроподібної тоталітарної псевдодійсності (А. Безансон), – альтернативної, масової та репресивної, «паралельної культури» (В. Нолл), – яка має підмінити правдиву культуру, насамперед традиційну (селянську). В цьому контексті треба також враховувати щирі чи вимушені більшовицькі погляди, комуністичні переконання багатьох інтелігентів, потенційних науковців, літераторів, митців. Публікатор намагається ініціативно триматися тогочасних агресивних «світоглядних» настанов щодо «засуджуваного нині світогляду» (так висловлювався того ж 1926 р. Микола Зеров [3]) і «науково» їх підперти більш-менш «переконливими/інтелектуальними» конструкціями. Тому задача дослідити світову мітологему вихора – та відповідний український фольклорний матеріал – у зв'язку з проблемою генези міта ставиться не випадково: публікатор намагається звести (редукувати) походження мітології/релігії до паталогій, неврозів – галюцинацій невротиків.

Вихор є характерним засобом переміщення/ширення нечистої сили. Це враховує і затихаючий фінал «Сорочинской ярмарки»: вихор віддаляється все живе забравши, все спустошивши, заглушивши. У вихорі в людину вселяється нечистий дух і починає нею управляти; одним з характерних ефектів вихору є деформування свідомості та спотворене сприйняття дійсності – коли відбувається щось сумне, то людина радіє, сміється і навпаки. Тих, хто потрапив у вихор, паралізує, обезголює, оглушує; вони впадають у безпам'ятство; їх полонять галюцинації, океанічні марення; вони втрачають риси людського, стають причетними до потойбіччя (мерців). У вихорі літають відьми (як жінки, так і чоловіки).

Згідно традиційних цілительських примівок/молитов, з хворого виганяють вихор димом з хати і вітром з двору. Це дозволяє тлумачити появу відьми в «Ночи перед рождеством» як вихрову: «Тут через трубу одной хаты клубными повалился дым и пошел тучою по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле.» [1: 93] Так само в «Сорочинской ярмарке» (перший повісті циклу) вихор зла вривається в життя, порушує космічну/космогонічну гармонію. В «Ночи перед рождеством» вихором несеться колдун, у вихорі, очевидно, летить до столиці й чорт з Вакулою, у вихорі летять Хома Брут і панночка-сотниківна. У вихорі Вакулі, всій Диканьці, щось пороблено, як щось пороблено і Хомі Бруту, і парубку в білій свитці та його дівчині, і божевільному, безпам'ятному Петру Безродному – свідку й учаснику демонічних маніпуляцій («Все пошло кругом в голове его!» [1: 46]). Танцюючий чорт знімає шапку перед Вакулою, який, схоже, потрапив до особливої номенклатури і одразу на високе місце. Чоловік зумів піднятися на небесну висоту за допомогою нечистого, – сягнув місяця й зірок, – але чи вдалося йому досягнути небесне? Чи на добро?

У повісті «Пропавшая грамота» стовпом пилу (риса вихору) починається дорога дячкового діда, «не из простых в свое время казаков»: «поднял такую за собою пыль, как будто бы пятнадцать хлопцев задумали посреди улицы играть в кашу» [1: 80]. Він, схоже, є членом Значного військового товариства немогого рангу – бунчуковим товаришем, представником еліти найвищого рангу, що походила з найзаможніших і найвпливовіших родин Гетьманщини,

підпорядковувалась безпосередньо гетьману і не підлягала місцевій адміністрації [4]. Йому полковий писар *«Вискряк не Вискряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек»* повідомляє, що *«наряжает его сам гетьман гонцом с грамотою к царице»*. З вихором пов'язаний і *«запорожец/гуляка», «что вихорь», з бандурою*. На ярмарку відбувається зустріч з ним і *«полойка» – «как на свадьбе»*. Запорожець сам зізнається – *«душа моя давно продана нечистому»*. Мотив вихору і в цій повісті переплітається з мотивом затемнення астрального неба. Зустрічі з нечистою силою передують дорога в суцільній темряві, в якій козаків веде *возник/хміль* нечистого (тоді як повернення Місяця в *«Ночи перед рождеством»* вгамовує завірюху: *«Все осветилось. Метели как не бывало.»* [1: 106]).

Вихором танцю дячкового діда зав'язується повість *«Заколдованное место»*. В цьому вихорі у нього щось стається з ногами, коли він хотів розгулятися і *«выметнуть ногами на вихорь какую-то свою штуку»,* але *«ноги, как деревянные, стали»*: *«Хотел разгуляться и выметнуть ногами на вихорь какую-то свою штуку, – не поднимаются ноги, да и только! Что за пропасть! Разогнался снова, дошел до середины – не берет! что хочь делай: не берет, да и не берет! ноги как деревянные стали.»* [1: 196] Так він потрапляє у диявольське місце: *««Вишь, дьявольское место! вишь, сатанинское навождение! впутается же Ирод, враг рода человеческого!»*» Нечистий водить діда кругами, дорогою вихору; знову переплітаються мотив вихору нечистого та затемнення астрального неба. Коли на небі зникають і Зірки, і Місяць, відбувається найбільший розгул нечистої сили.

За традиційними уявленнями у вихорі женяться чорт і відьма. У вихорі відьма вмирає, а у вихорі-весіллі, схоже, вона і народжується. Що за відьма народжується у вихорі *«Сорочинской ярмарки»*? Параска (яка дісталась *«нам»*, стала *«нашою»*, як і Оксана) чи Грицько? Чи вони обоє? Що сталося Вакулі та Оксані, чи Хомі Бруту? У вихорі (весілля) летять Хома Брут і *«старуха»*-панночка – *«дочь одного из богатейших сотников, которого хутор находился в пятидесяти верстах от Киева»* [5: 307]; Хома зазнає ефектів демонічного вихору: переживає відчуття паралічу, німоти, страху/жаху, потойбічних морських просторів, звирячості, дикості, жорстокості. У такий спосіб «одружений» навіки з відьмою, Хома змушений бути з нею. Вмираючи у вихорі нечистого, відьма забирає свого чоловіка з собою. Традиційні уявлення про смерть відьми у вихорі враховано в кінці повісті Гоголя *«Вій»*¹⁾. У цей же вихор біля труни потрапляє і Хома Брут, він приречений, у вищій точці розгулу стихії нечистої сили з'являється сам Вій, квінтесенція та супергенератор вихору. Зауважимо, що в традиційній астральній символіці *«Церква = астральне небо, Всесвіт»* [6], в цьому космічному Храмі службу Богу людям служить сам Бог, Творець і Господар Світа, у службі беруть участь і Святі – астральні світила, Прадід з Праріднею. В художній метафізиці Гоголя вихор нечистого, який вривається до святині, заволодіває святощами, можна тлумачити як демонічну структуру космічних масштабів. Труна з відьмою в церкві – це своєрідний *«троянський кінь»*. Саме пожираючи духовну енергію (сакральних таїнств), – зосереджену *«беспечными»* навколо нечистого, спрямовану на нього, маскуючу його, – структури нечистого набувають монументальних/космічних масштабів.

«Начальник гномів». Фізичні та метафізичні виміри вихору є проявами сили Вія – демона вітру/вихору, страху/жаху, смерті: «Вій – Geisterkönig (Словар Ев. Желех.) – У Мик. Гоголя в страшній казці – новелі «Вій» – вій як Totengeist./ j. vayas, vay, Name eines Daëva, der mit Ästo-vidatav in Verbindung steht./ Ästo. vidatav «Todes Gott» etw. Verfolger. Достоту так схарактеризований у М. Гоголя./» [7] (Див. також [8]) Його ім'я видно і в іншій назві страшної «чорної хвороби», що походить від підвію вихором, – «*підвій*» (може значити «під Вієм», бути під владою Вія), у словах «*буревій*», «*вітровій*», «*війна*». В українській мові «*вітровій*» означає ураган, шквальний вітер. Слово «*війна*» можна тлумачити як складене: «В., на!» (кривава данина Вію); протилежне спрямування має означення традиційних безкровних жертв – *на боже* («На, Боже!») [6]. Білоруське «*подвей*» («*Падвей/Пудвей*») – це назва і хвороби, і мітологічного персонажу, що робить вихор. Інша українська назва для хвороби «*підвій*» – «*переполох*», що разом із традиційними цілительськими примівками (замовляннями) вказує на поєднання в одній мітологічній фігурі ознак вітру та страху/жаху. Ксенофонт Сосенко характеризує Вія за традиційними уявленнями як *Князя духів/привидів, переслідувача, вбивцю духу* і вважає, що саме так його показав Гоголь; він означає (жанрово) повість як «*страшну казку-новелу*». На самому початку повісті «Вій», у примітці до назви, Гоголь відзначає: «¹ * Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал.// [Прим. Н. Гоголя]» [5: 298] В кінці повісті подається з'ява «Начальника гномів» ². «*Лицо было на нем железное*», тобто на обличчі «Начальника гномів» – залізна маска! Згідно народної демонології неможливо побачити обличчя демонічних істот у вихорі. Може бути, що Вій і не має обличчя (замість нього щось безмежно жакливе, поза всіма вимірами людської уяви). Те, що Хома підказує сам собі «*Не гляди!*», узгоджується з традиційними уявленнями. Згідно народної демонології не можна просто так дивитися, що є у вихорі ³. Кажуть, що якби Хома не злякався, то б не помер. Це не так: він гине від смертельного страху, насланого на нього демоном жаху/смерті. Страх є одним із вбивчих вимірів сили Вія. Одна селянська дівчина, яка слухала читання «Вія», зауважила [9: 48]: «Господы! стільки страховь на одного чоловіка!» Це зауваження показує, що самому, сам на сам, з нечистою силою не впоратись, потрібна допомога людей, проти нечистого мають стати разом всі люди.

Дослідники погоджуються, що повість Гоголя має етнографічну основу, і вважають її переробкою фольклорних прозових переказів («*народних казок*») про конфлікт між парубком і дівчиною-відьмою та смерть відьми. Щоб уточнити/конкретизувати фольклорні впливи на сюжет повісті, В. Петров запропонував класифікацію [10] фольклорних сюжетів за трьома «*редакціями*», в основі яких різні версії любовної драми: (1) односельчани парубок і дівчина (дочка відьми) любляться, але парубок покидає дівчину, виникає конфлікт; (2) парубку, який випадково потрапляє на чужину, доводиться пробути три ночі біля труни царівни, йому вдається перебути всі жахи, закляття знімається, парубок і царівна одружуються; (3) ця редакція є видозміною попередньої: безстрашний

парубок, який шукає страшних пригод, сам зголошується на випробовування, все закінчується зняттям закляття та одруженням. В класифікації Петрова пропущено (можливо, Петров це зробив свідомо згідно пануючих анти-релігійних, анти-мітологічних псевдоідеологічних настанов) один особливий сюжет, в основі якого не любовна, а релігійно-мітологічна драма. Такого роду сюжет помічаємо в казках з Лубенщини, записаних Василем Милорадовичем [9]. В наведеній ним казці № 2 початковий мотив – це викрадення відьмами зірок (світової зірки, з наступним хованням у глечик). Одна дівчина з гурту хлопців та дівчат, які балакали про знімання відьмами зірок з неба, вирішила показати, як це робиться. Для цього їй треба було «надлізти» на поставлений жалом вгору складаний ніж, але так, щоб ніхто не пхнув ножа при цьому. Коли дівчина надлізла трохи, один парубок пхнув ножа – вона впала. Після цього дівчина спробувала ще раз і надлізла вже далеко, але парубок знову пхнув – вона впала і убилася. Переплетення мотиву викрадення небесних світил (затемнення астрального неба) та мотиву вихора є характерним для літературної метафізики Гоголя.

Опис «Начальника гномів» можна шукати в народних легендах. Так, в УРЕ зазначено [11]: *«ВІЙ – персонаж української міфології. За нар. легендами, В. – присадкувате, кремезне чудовисько з величезними, аж до землі, повіками. При їх піднятті з очей В. нібито летять блискавки й буревії. На основі нар. легенд, почуттів в с. Прохорівці на Черкащині, М.В. Гоголь створив повість «Вій».*»

У текстах традиційних цілительських/знахарських примівок (від вихрових хвороб, від корчу, від пристріту та уроків) можна знайти згадки та описи «чорного чоловіка», з яким пов'язується виникнення хвороби. Це може бути сам «Начальник», – чи безпосередньо підлеглий йому «еном» (дух/демон), «підвій», – відповідальний за хворість. Також може бути, що дух-«підвій» – це особлива іпостась Вія. Ось, наприклад, примівка від корчу, в якій говориться про «чорного чоловіка» з «чорним плугом» («а в плузі – чорний ніж»), який «оре чорну землю»⁴). До Хоми приводять також «чоловіка» – «приземистого, дюжего, косопалого человека» (порівняймо, в УРЕ пишеться про «присадкувате, кремезне чудовисько»). Якщо мова все про того ж самого чоловіка, то стає зрозумілим, чому він увесь у чорній землі, і, отже, гоголівська характеристика Вія – не випадкова, не вигадана: *«Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки.»* Зрозуміла і примітка Гоголя про «начальника гномів» саме у «малороссян» (з плугом чорний чоловік з'являється в українських примівках). Привертають увагу й примівки від пристріту, хворісті, що виникає від злого погляду⁵). Погляд «Начальника» особливо страшний і небезпечний, – він убиває дух в людині, – і характеризує Вія як демона страху/жаху і смерті: *«Бездыханный грянулся он [Хома] на землю, и тут же вылетел дух из него от страха.»* [5: 330] У примівках проти пристріту серед різних видів згадується і «пристріт вітряний», «пристріт віхрянний», що додає до характеристик демона – вітер/вихор. Ось приклад «приказки» від пристріту, в якій говориться про «чорного чоловіка», до якого назад, на «звеселення», і відсилається хвороба (це також приклад самозамовляння)⁶). Примівки є не тільки засобом зіллення, але й самоохорони, упередження хворісті. Подаємо приклад приказки від пристріту і в дорогу⁷). Помічаємо, що в

цій примівці вихідною є структура космогонійна – Різдва Світа: зустріч з Богом (в астральній глорії), астральна Трійця. Саме такі релігійно-мітологічні фігури закликаються до помочі. Тобто злу, хворобі протиставляється занурення у сакральний час Різдва Світа, коли зла не було, а первовічні люди співпереживали повноту щастя-здоров'я та доброї сили. Звертає на себе увагу й весільна (ієрогамійна) структура в деяких примівках від чорної хвороби. В такому разі вихору-весіллю протиставляється сакральний первовічний шлюб – знов-таки занурення в Різдво Світа і в первовічне людське життя ⁸⁾. За парою з біблійними іменами Адама та Єви («Єва-дівка»!) заховується традиційний мітологічний шлюб Місяця й Зорі за взірцем космічної ієрогамії. Космогонійна (колядна) структура повністю використана в наступній примівці від «чорної слабості» (цю структуру дослідив і дав їй докладну характеристику Кс. Сосенко [6: 265, 317–319]) ⁹⁾. Ці приклади відповідають світовому релігійно-мітологічному досвіду традиційного цілительства. Космогонійний міт має вирішальне терапевтичне (зцілююче) призначення [18], особливо проти безплідності/стерильності. Ідеальну структуру засобу зцілення складають космогонійний міт, завдяки якому відбувається занурення у сакральний стан Творення, Різдва Світа, та слідуючий за космогонійним – міт походження (хвороби/лікування).

Космічна ієрогамія. Дослідники досі не звертали уваги на те, що «Сорочинская ярмарка» починається образом космічної ієрогамії Неба і Землі, її плодів [1: 13]. Несподіваний і несподівано високий, – мітологічно-літературний, – початок: з космогонії, і з космогонії любовної. В архаїчних, традиційних культурах космогонійний міт є вихідною та взірцевою моделлю [19], [6], в ньому розкривається первовічна і взірцева традиція творчості. Справжній, правдивий світ народжується в акті Творіння (Різдво Світа – в українській традиції [6]), який є взірцевим для будь-якої творчості. Визначальним у людському ставленні до цього Акту є хвала і дяка Творцеві [6]. У світовій мітології космогонійний міт про одруження Неба і Землі (космічна ієрогамія) є надзвичайно поширеним [19–20]. Все, що існує, – Космос, Боги і Життя, – народжується з цього одруження. Класичний приклад, на який рівняють міти різних людностей, – грецький, поданий Гесіодом у його «Теогонії» (доводиться робити застереження, що це літературна – мабуть точніше, літературно-фольклорна, – конструкція, своєрідний фольклоризм – мітологізм). Перша ієрогамія приводить до появи чудовиськ і тому має бути розірвана. Гоголівські «Вечера...» показують, як швидко можуть зникнути високі космічні взірці/ідеали, чи як вони можуть бути оберненими лише на декорації для діянь нечистого. В «Сорочинской ярмарке» космічна ієрогамія не має свого можливого щасливого продовження, в життя вривається зло, космічна гармонія руйнується. Розгортається «світ нечистої сили», він захоплює людей, обертає їх на маски, на андроїдів. Крім «тяжести плодів» зроджується «огромное чудовище» – народ у вихорі нечистого. Цим Гоголівська модель формально подібна до «Теогонії» Гесіода.

Вирішальне терапевтичне (зцілююче) призначення космогонійного міта добре відоме [18], особливо проти безплідності/стерильності. Ідеальну структуру засобу зцілення складають космогонійний міт, завдяки якому відбувається занурення у стан Творення, Різдва Світа, та слідуючий за космогонійним міт

походження (хвороби/лікування). Помічаємо, що подібну структуру має і повість «Сорочинская ярмарка» (віддалення ярмаркового вихору-весілля можна порівнювати з відсиланням хвороби геть від хворого). Можливо, звідси можна вивести властивість ймовірного благотворного впливу повісті на читачів, які сприймають її стихійно, без самоусвідомлення, незважаючи на велику потенційну небезпеку неусвідомленої метафізичної схеми зла.

Революційні версифікації. Згідно народного світогляду сумнівним є конструювання поетичних образів з «вихором»: скажімо, «вихор танцю», «вихор почуттів», «у вихорі танцю зродилась їхня любов» – це все «*нечиста поезія*» (*лже-поезія*). В цьому контексті набувають особливо похмурого і зловісного смислу радянські ідеологічно-літературні маскультівські формули народження з «вихором революції»: наприклад, «народ, народжений у вихорі революції» (*Жовтня*), тобто радянський (радянсько-український) народ. Показовою є радпоезія Павла Тичини (1891–1967) [21]. Віршем-заклинанням «Плуг»¹⁰⁾ (1919) радпоет закликає, виводить, накладає на всю Україну, на планету монументальну демонічну структуру вітру, страху і смерті – Вихору-революції. Це з'ява в космічних масштабах самого Вія, чорного чоловіка з чорним плугом. Йому ніхто не радіє, не співає, тільки радпоет відчуває «*красу нового дня*». Села в цьому вірші не існує – тільки «*місто, дорога, чи луг*». За плугом вихор бурі «трощить, ламає, з землі вириває» і сіє смерть. Виразом «*краси нового дня*» стають трупи з незакритими очима (зауважимо, що згідно традиційної культури не прийнято лишати мертвих з розплющеними очима, щоб ті не тягнули собою живих, щоб їх змертвляюча сила не поширювалась на все живе, щоб не завмирало життя). Що ж це за «*краса*» для мертвих!? Звучання вірша викликає жахливе відчуття, усвідомлення, що на землі з'явилися люди-звірі («*а на землі люди, звірі*»). Вражає співпадіння демонічних структур «Начальника гномів» (вітер/буря/вихор, страх/жах, смерть) і чорного чоловіка з чорним плугом – та структури віршованих марень радпоета (вихор бурі котить плуг, всіх жахає та сіє смерть). 1926 р. Микола Зеров, підтримуючи комуністично-радянські псевдоідеологічні настанови і беручи участь в конструванні тоталітарної псевдодійсності, так характеризує збірку «Плуг»¹¹⁾. Захоплення розгулом вихорів і «*новим порядком*» видно у циклі «Живемо комунією»¹²⁾ (1920). У вірші-заклинанні «Вітер з України»¹³⁾ (1923) радпоет оспівується в любові до проявленої з «Плугом» демонічної сили: «*Нікого так я не люблю./ як вітра вітровіння./ Чортів вітер! Проклятий вітер!./*». Тут той самий – «*чортів вітер*», вихор: «*рев! свист! кружіння!*», «*торішний лист – як чортове насіння*». Він «*регоче з України*» – це чортове весілля (глум з України). Ця сила «з України» загрожує світові. «Вітер з України» за «Плугом» звіщає про похід звіролюдини («то похід звіра, звіра чи людини?»), тішиться з того, «*регоче вітер*». На саму послідовність збірок і віршуваль Тичини накладається метафізична структура зла – «плуг/вихор/смерть». За «Плугом» іде «Вітер з України», з «*чортівним насінням*». «Вітер з України» М. Зеров характеризує так¹⁴⁾. У вірші «За хмарами обвали»¹⁵⁾ (1926) виявляється зізнання, що сама душа радпоета потрапила у вихор вихорів: «*Як ти мене будила./ як ти мене вела./ як круг душі твоєї три вихори зняла*». Якщо «Вітер з України» – це вираз «любові» до рев-вихору, до його реву, то «За хмарами обвали» стверджують вихор як гімн

«*битію*»: «Три вихори, три гімни,/ три пісні битію». З точки зору традиційних уявлень ці вірші проявляють співця демонічного, у вихорі (під владою) нечистого, закоханого у демонічне. Він пропонує/пропагує як ніби-то позитивні образи Революції («*нового порядку*»), які вражають своїм співпадінням з традиційними мітологічними фігурами найжахливішої нечистої сили. Явище демонізації мистецтва/митця, його виродження у лже-мистецтво/лже-митця пояснюється в рамках загальних демонологічних моделей культури [8], [23]. Серед перших таких моделей – «Сорочинская ярмарка» М. Гоголя.

Примітки:

1) «Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания. Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в Божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Всё летало и носилось, ища повсюду философа./» [5: 329]

2) «– Приведите Вия! ступайте за Виєм! – раздались слова мертвеца./ И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. Его привели под руки и прямо поставили к тому месту, где стоял Хома./ – Подымите мне веки: не вижу! – сказал подземным голосом Вий – и всё сонмище кинулось подымать ему веки./ «Не гляди!» – шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул./ – Вот он! – закричал Вий и устоял на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха./» [5: 329–330]

3) «2. «Коли нечистий жениться, а відьми на весіллі гуляють, то піднімається сильний вихор. Як найбільше розгуляється, то найгірше й найвище крутиця й тоді, боронь боже, що буває, як кого набреде. Коли людина з віхром спіткаєся, то треба впасти ниць і ховать леце, руки й ноги, щоб нечистий не побачив, і в той мент говорить «да воскресне бог». Коли людина хоче побачити відьмів та нечистих сил, які крутяться в цьому весіллі, то треба дивитись під ліву пахву, то побачить, коли не цілих нечистих та відьмів, то хоч їх ноги: вони наче курячі або якісь страшні; леце не дадуть показати.» [2: 115]

4) «Від корчу примівка/ Чорний чоловік у чорній сорочці, у чорнім ремені, у чорнім кожусі, у чорній шепці, у чорних гачах, у чорних постолах, у чорних онучах, у чорних волоках. Узаяв чорні воли, запряг чорний плуг, а в плузі – чорний ніж, чорні колеса. Оре чорну землю, посів чорну пшеницю, чорнов боронов зашкородив./» Зап. Б. Заклинський 15.03.1913 р. в с. Жаб'є Кривополе від Явдохи Михащук. [12]

5) «Пристріт – це така хворість, коли людину ні з того ні з сього починає ламати, морозити, кидати в гарячку... Буває вона, ця хворість, з очей. Знахарки кажуть, що є такі люди, «завернуті», що як подивляться на кого-небудь або на скотину, то обов'язково захворіє або що інше станеться з людиною чи скотиною, перебувшого під поглядом «завернутого»./ Завернутим зветься ось хто: коли мати відлучає дитину, тобто перестає годувати грудьми, і через деякий час знов дасть грудей, то ця дитина стає «завернутою» і як виросте, то очима багато лиха робить іншим. «Завернутий» буває раз, два, три... Чим більше, тим шкідливіші його очі. А є просто люде, чи в такий час родяться, чи що, що од їх погляду добра не буває. Проти такої хворісти існують заходи лікування – під час хворісти і як заходи бережливости, попередження.» *Зап. В.Д. Шумілов в 1929 р. в Кіровоградській обл.* [13]

6) «Лікування хворісти/ Коли уже захворів, тоді вище зазначена приказка не в силі, то треба набрати у стакан свяченої води, помолитись Пресвятій Богородиці, після молитви казати:/ – Пристріт сніданковий,/ Пристріт обідній,/ Пристріт вечірній,/ Пристріт полунощний,/ Пристріт вітряний,/ Пристріт віхровий,/ Пристріт степовий,/ Пристріт межовий,/ Пристріт чоловічий,/ Пристріт жіночий,/ Пристріт парубочий,/ Пристріт дівочий,/ Пристріт ломучий,/ Пристріт колючий,/ Морозом обкидав,/ В гарячку обсипав,/ Я тебе вимовляю,/ Я тебе викликаю,/ З семидесяти жил./ Я тебе вимовляю,/ Я тебе висилаю/ На чорне море./ На чорному морі/ Чорний чоловік сидить,/ Чорний вогонь горить./ Чорна виделка, чорна тарілка,/ Чорний ніж, чорна почіпка,/ Туди я тебе висилаю,/ Щоб ти там колов,/ Щоб ти там ламав,/ Щоб ти там шмигав,/ Червону кров хлебтав,/ Жовту кость ламав,/ Біле тіло труждав./ Я тебе висилаю,/ Де ясне сонце не сходе,/ Де курячий слих не заносе,/ Там скоренися,/ Там звеселися,/ Од мене одчепися./ Тьху! Згинь, пропади!/ Де взявся – туди йди!/ Після цього треба, щоб «первак» набрав святої води зі стакана і пробризкав її через сито три рази («первак» – це перший од матері)./» *Зап. В.Д. Шумілов 1929 р. у Кіровоградській обл.* [14]

7) «Як куди в дорогу вбиратися, дак од пристріту проговорять в хаті ще: В дорогу вбіраюся і з Господом Богом стрижаюся, мисяцем окружуся, а зорою подпережуся. Я, хрещена породжена (Ніна Неданя) ні посмішки, ні пристріту, ні вроків не боюся./ Говориться три рази./ А ще інакше: Зозулька в потилицю моїм ворогам,/ А колючка в серце./ Хто на мене зогляне, нехай сам серцем/ прив'яне./» *Зап. 10.11.1928 р. в с. Глібівці. Димерського р-ну Київської обл. від баби Димерчанки.* [15]

8) «Від чорної болісти/ Стрітіння зустрічається, а раб Божий (...) причащається. Там весілля відбувається, Адам жениться, бере Єву-дівку собі за жінку. Там музики грають, дівки гуляють і тебе чорного виглядають. Йди до них на весілля, як вони тебе приймуть, то йди утопись, а від мене відчепися. Цьому слову моему кінець. Амінь./ Примову проказували над хворим в час нападу 12 раз. В проміжку між нападами радили під ліжком хворого завжди мати горщик з водою, яку міняли що п'ять днів. Вистригали з чотирьох місць голови хворого пучечки волосся, обтирали нігті з пальців рук, ніг, завивали все це вовною, обліплювали воском, встромляли в дірку верби над водою, яку міцно забивали кілочком. Зробити це все могла лише людина, яка перед цим добу постила./ Зробив ти на два, а я відробляю на три, відробив на три, а я відробляю на

чотири, відробив на п'ять, а я відробляю на шість, відробляю на сім, відробляю після на вісім і на дев'ять від його двора, від його худоби, за нього самого. Відробляю йому з ніг, з підшов, і з п'ят, і з кісток, і з литок, з клубів, з пупа, з кишок, з серця, з печінок, з селезінок, з грудей, з плечей, з горла, язика, борода і зубів, з носа і брів, чола, з вій і очей, з волосся, жил, з пах, з мозку, з вух – Господній дух./» [16]

9) «Ой зйду я на гору./ Стану, гляну в долину./ А в долині церков стоїть./ в тій церковці/ три гроби стоять./ В одному гробі Ісус Христос лежить./ а в другому гробі/ син його лежить./ а в третьому гробі/ Діва Марія./ Над Ісусом Христом/ свічі палають./ над сином його/ янголи співають./ а над Марією рожка зацвіла./ Спуд тої рожки вилетів птах./ Да полетів на небеса./ Небеса одтворились./ усі святи уклонились./ Не єсть ти птах, єсть ти син Божий./ І ти на цей світ людей намножив./ Свята Марія Божа, явився нам./ Возьми цього хрещеного, молитвеного/ (Івана)/ Цю чорну слабость вижени./ бруд з тіла видави/ чистим хрестом животворящим./» *Зап. О. Лясківський в 1929 р. в м. Іванкові Київської округи від жінки-селянки 45 років.* [17]

10) «ПЛУГ/ Євгену Тичині/ Вітер./ Не вітер – буря! Трощить, ламає, з землі виринає.../ За чорними хмарами/ (з блиском! ударами!)/ за чорними хмарами мільйон мільйонів/ мускулястих рук.../ Котить. У землю врізає/ (чи то місто, дорога, чи луг),/ у землю плуг./ [/ А на землі люди, звірі й сади./ а на землі боги і храми:/ о пройди, пройди над нами./ розсуди! І були такі, що тікали/ в печери, озера, ліси./ – Що ти за сило еси? – питали./ І ніхто з них не радів, не співав./ (Огняного коня вітер гнав –/ огняного коня –/ в ночі –)./ [/ І тільки їх мертві, розплющені очі/ відбили всю красу нового дня! Очі./ [/ 1919//» [22: 35]

11) ««Плуг» становить собою другий етап. Поет зрозумів неминучість нової доби і схилився перед її залізною конечністю. Титульний вірш у збірникові весь перейнятий цим упокоренням перед стихійно-непоборною силою Револуції. Якийсь нелюдський, якийсь велетенський плуг проходить землею, – «чи то місто, дорога чи луг», не розбираючи, – і полишає за собою глибоку борозну і циклопічну скибу. Можна піти за тим плугом, можна тікати від нього, «що ти за сила еси» розпитувати, – все одно: очі мимохіть одіб'ють «всю красу нового дня», дня такої незвичайної оранки. І, поряд з цими і подібними настроями, в «Плузі» панує ще// певна дуалістичність.» [3: 493–494]

12) «ЖИВЕМ КОМУНОЮ/ VII/ Дихнуло з півночі і з півдня, з заходу й сходу. Куди тікати? Де сховатися од вітру? Знялись стовпи піску, жгутами замигтіли з кручі... Дніпре! бурі неминучі! – Мов той ведмідь встає – одною лапою на берег хлюпа! другою під водою.../ Вставай, старий, вставай, давно вже встали і Дон, і Волга, і Дністер, і на твоїх же берегах новий дали порядок люди. Дихнуло з півночі і з півдня, з заходу і сходу. Ану ж за руки всі, гей-гей! Знялись стовпи піску, жгутами замигтіли з кручі...//» [22: 231]

13) «ВІТЕР З УКРАЇНИ/ Нікого так я не люблю,/ як вітра вітровіння./ [/ Чортів вітер! Проклятий вітер! [/ Він замахнеться раз –/ реві! свист! кружіння! І вже в гаю торішній лист –/ як чортове насіння.../ [/ Або: упнеться в грузлу ріплю./ піддасть вагоном волі, –/ ух, як стремлять вони по рельсах./ аж нагинаються тополи!.../ [/ Чортів вітер! Проклятий вітер! [/ Сидить в Бенгалії Робіндранат:/ «Нема бунтарства в нас: людина з глини./ Регоче вітер з України./ вітер з

України! [/] Крізь скельця Захід, мов з-за ґрат:/ то похід звіра, звіра чи людини? – / Реґоче вітер з України,/ вітер з України! [/] Чортів вітер! Проклятий вітер! [/] Він корчувату голову з Дніпра:/ «Не ждїть, пани, добра:/ даремна гра!>// Ах,/ нікого так я не люблю,/ як вітра вітровіння,/ його шляхи, його боління/ і землю,/ землю свою. [/] 1923//» [22: 54–55]

14) «Третя книжка поезій П. Тичини (третя, коли не рахувати «Замість сонетів і октав») – «Вітер з України» – має значення нового етапу в його поетичнім розвитку. Так її кваліфіковано вже в нашій поточній пресі (А. Лейтес.– ЛНМ.– 1924.– Ч. 46), і з цією кваліфікацією не можна не погодитись. Додамо тільки, що, говорячи про збірку, як про «новий етап», ми уважаємо, головне, на її обличчя ідеологічне, а слово «ідеологія» беремо в умовному, хоч і поширеному тепер, значенні громадського самоусвідомлення поета.» [3: 492–493] ««Вітер з України» рішуче пориває з цією пасивністю та споглядальністю «Плуга»: в ньому – не тільки прийняття, але й переможний гімн нашій добі, добі першого великого зрушення соціального. Недарма й епонімну поезію «Вітру» присвячено Миколі Хвильовому, захопленому поетові найдалших перспектив Револуції. [/] Нікого я так не люблю,/ як вітра вітровіння./ Чортів вітер! Проклятий вітер! [/] Він замахнеться раз – ревісвист! кружіння! І вже в гаю торішній лист,/ як чортове насіння! [/] Перед нами – експансія, наступова енергія Револуції: «Вітер з України» віє на Схід і Захід. Він реґочеться у відповідь і спокійно-мудрому Рабіндранатові (Тагорові), і коректно діловому Заходові, що підозріло, «крізь шкельця» дивиться на вітрові фаланги, не певний їх людського «образу й подоби.»» [3: 494] «От путь, що її перейшов Тичина протягом семи літ від Скорбної Матері, з її поглядом враженого здивування перед людською гекатомбою, до послідовного виправдання револуції, до урочистих гімнів її звитязній силі. Повільна і тяжка ця путь була для поета: «горестно и трудно» давалося йому те, що інші, щасливіші чи поверховніші, засвоювали в дві години. Зате на цій путі його поезія ні на хвилину не втратила свого громадсько-показового значення, весь час заступаючи думи і настрої досить численних кадрів української, селянської з походження, інтелігенції, що лиш помалу втягувалась в інтереси дня і лиш поволі мирилася «з логікою подій»². Легко зрозуміти: «Пролетарий мог сразу принять революцию, дело своих же рук, селянин должен был ее выстрадать, должен был перегореть, переплавиться в огненном хаосе событий».)» (Примітка М. Зерова: «² А. И. Белецкий. Новая украинская лирика / Антология украинской поэзии в русских переводах.–ДВУ. 1924.–С. 48–50. Українською мовою ця стаття вийшла під назвою: «Двадцять літ укр. поезії».)» [3: 495]

15) «ЗА ХМАРАМИ ОБВАЛИ/ Впаду, впаду, впаду/ на синю глибочінь./ Тінь./ протінь/ у сонячнім саду./ [/] Візьми мене, природо,/ і до своїх причисль./ Тінь./ протінь/ у сонячнім саду./ [/] І дай, я зрозумію/ твій зміст і твою мисль./ Тінь./ протінь/ у сонячнім саду./ [/] Як ти мене будила./ як ти мене вела./ як круг душі моєї/ три вихори зняла./ [/] Три вихори, три гімни./ три пісні битію –/ мій труд, мое горіння./ любов і смерть мою./ [/] Що першим себе значу./ що друге в сон кладу./ любов'ю назаряюсь/ у сонячнім саду.// Впаду, впаду, впаду/ на синю глибочінь./ За хмарами обвали/ грохочуть, як в аду./» [22: 62–63]

Список використаних джерел:

[1] Н.В. Гоголь. Избранные произведения в 2-х тт. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. / Николай Гоголь. – К.: Дніпро, 1979. – 414 с. [2] Віктор Петров. Вірування в вихор і «чорна хороба». // Етнографічний Вісник. – 1926. – Книга 3. – С. 102–116. [3] М.К. Зеров. ««Вітер з України» (третья книжка Тичини)». – С. 492–505. // Зеров М. К. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упорядкування Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. Примітки М.Н. Москаленка. – К.: Дніпро, 1990. – 601 с. – С. 496. [4] Зенон Когут. Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної та модерної історії України. / Переклад з англійської Софії Гранової за участі Олега Бобровського та за редакції Тараса Курила. Наукова редакція Тараса Курила за участі Віктора Горобця. Післямова Володимира Кравченка. – К.: КРИТИКА, 2004. – 352 с. – С. 48. [5] Микола Гоголь. Всі повісті. / Упоряд., авт. вступ. статті та прим. В. Зеиняцьковський. – К.: Либідь, 2008. – 544 с. [6] Ксенофонт Сосенко. Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора. Львів: Накладом автора, 1928. – IX, 349, [4] с. // Репринтне перевидання. – Київ: СІНТО, 1994. – 360 с. [Електронна копія оригіналу на сайті: «Електронна Бібліотека Культура України» <http://elib.nplu.org>] [7] Пражерело українського релігійного світогляду (3 картинами й узорами українських вишивок). / Написав Ксенофонт Сосенко. – Львів Року Божого 1923: Видавництво «ЖИВИ ГРОБИ». – 85 с. – С. 53. [8] В.И. Абаев. Образ Вия в повести Н.В. Гоголя. – С. 303–307. // Русский фольклор. Материалы и исследования – III. – М.–Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1958. – 447 с. [9] В. Милорадовичъ. Къ вопросу объ источникахъ «Вія». – Киевская Старина. – Томъ LIV. 1896 г. Сентябрь. – С. 45–48. [10] Коментар В.П. Петрова (частини III–V Коментарів до повісті «Вий», с. 735–748). – С. 736–737. // «Коментарии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [М.: Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952 / Т. 2. Миргород / Ред. Н. Л. Мещеряков. – 1937. – С. 679–760 / <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps2/ps2-679-htm> /» [11] ВІЙ. – С. 282. // Укр. Рад. Енциклопедія (видання друге). – Том 2. – К.: Головна редакція Укр. Рад. Енциклопедії, 1978. – 544 с. [12] ІМФЕ, ф. 29–3, од. зб. 90, арк. 3 [13] ІМФЕ, ф. 1–7, од. зб. 778, арк. 152–152 зв. [14] ІМФЕ, ф. 1–7, од. зб. 778, арк. 152 зв.–154. [15] ІМФЕ, ф. 1–1 дод., од. зб. 299, арк. 3, № 7, № 8. [16] ІМФЕ, ф. 14–3, од. зб. 452, арк. 170. [17] ІМФЕ, ф. 1–6, од. зб. 587, арк. 45–46. [18] Mircea Eliade. Aspects du mythe. Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1963. Nouvelle édition, 1973. – Chapitre II. Prestige magique des «origines». – P. 35–55. [19] Мірча Еліаде. Мефістофель і Андрюїн. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с. [20] Mircea Eliade. Traité d'histoire des religions. / Bibliothèque historique Payot. 1949/2001. 395p.; Mircea Eliade. Mythes, rêves et mystères. Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 1957. – Réimpression coll. «Folio/Essais» № 128, 2005. – 290 p. [21] Валентина Хархун. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія. / В.П. Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с. – «1.4. «Митець у каноні»: П. Тичина в соцреалістичному іконостві.» – С. 132–156. [22] Юності непереможний дух. Поезії./ Упорядник Лідія Петрівна Тичина. Передмова «Вічно молодий» Бориса Олійника (с. 5–10). – Київ: Ордена «Знак Пошани» видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1974. – 264 с. – («Поетична бібліотека комсомольця»). [23] М.А. Блюменкранц. Введение в философию подмены (Легенда в историко-философской перспективе). / – Москва: «Весть – Вимо», 1994. – 88 с.

Олена Чебанюк, к. філол. н,

**СЕМАНТИКА ТА СИМВОЛІКА МЕЖІ У ТРАДИЦІЙНИХ ВІРУВАННЯХ І
ФОЛЬКЛОРІ УКРАЇНЦІВ**

Анотація

Концепт межі пов'язаний із семантикою «свого» й «чужого», «людського» й «потойбічного», а також переходу від одного до другого, маркує порубіжні точки у часі й

просторі. Межовий простір і час у традиційній культурі українців наділяються поліваріантною семантикою і мають розгорнуту культурну символіку. Як пограничні локуси розглядаються двері, вікно, поріг, польова межа, поле, а полудень, опівнічна пора, схід і захід сонця неділя, окремі календарні свята - як порубіжний час.

Ключові слова: межа, час, простір, межові локуси, порубіжний час.

Summary

The meaning and symbolism of the boundary in the spatial and temporal coordinates are investigated in this paper. Door, window, threshold, gate, bridge, field and field boundary are considered as the boundary of «own» and «another's» space.

Key words: Midnight, noon, certain calendar holidays are analyzed as time-lines.

В українській мовній картині світу слово *межа* (*границя, грань, кордон, рубіж, пруг, обніжок, обміжок, обруб, межник, суголовок*) в широкому розумінні вживається для позначення лінії поділу якої-небудь території або поверхні, у вузькому – означає цілинну, неорану смугу між полями, а в переносному – застосовується для поділу, розрізнення будь-яких явищ, предметів тощо [3,430-431; 10,666-667]. Отже, основне призначення межі – окреслення свого простору, відмежування його від чужого на рівні приватному, соціальному, державному та на рівні культурних кодів.

У міфопоетичній традиції межа має не тільки просторові, але й часові координати. Межовий простір і час у традиційній культурі українців наділяються поліваріантною семантикою і мають розгорнуту культурну символіку. Вони стабільно зберігають свою актуальність, як у традиційному, так і в сучасному суспільстві, породжуючи численні вірування, обряди, ритуальні дії, приписи, прикмети та фольклорні тексти й репліки.

Межовий простір і час у традиційній картині світу часто взаємопов'язані, утворюючи єдиний хронотоп. Як правило, їм притаманна семантика переходу, яка маркує порубіжні точки у часі й просторі. Наприклад, для численних магічних операцій використовувався поріг хати, як от для виготовлення магічних предметів: ранком у Світлий четвер на передвеликодньому Білому тижні, жінки сідали на порозі хати і випрядали спеціальну нитку, обертаючи веретено навпаки, справа наліво. Така нитка вважалася помічною, якщо «зажнеш руку»: нею обмотували зап'ястя, яке перетрудили під час роботи серпом [2,38]. Місце для такої роботи вибиралося згідно з уявленнями про поріг як межовий локус при переході із простору хати у простір двору, а також як локус, який поєднував «цей» світ людей і «той» світ мертвих, предків, духів, божеств [12,90]. У першому випадку опозиція свій/чужий актуалізується по горизонталі, у другому – по вертикалі. Час ритуальної дії, а саме, ранок до сходу сонця у Світлий четвер, теж наділявся семантикою межі – переходу від темного, нічного періоду доби до світлого, денного, від профанного часу буднів до сакрального часу пасхального циклу свят. Аналогічно ритуальні дії на порозі хати (закликання Морозу, квотання дітей на вивернутому кожусі) відбувалися і під час Святка, які сприймалися як час переходу від старого року до нового, як міфічний час «до» і «після» народження Бога.

Проте, у ритуалістиці й фольклорі межовий час і межовий простір часто «грають» окремо, що дає нам підстави розглядати їх у цій статті нарізно.

Відповідно до народних уявлень, межа, це, перш за все, просторовий рубіж між своїм і чужим світом, причому як в реальному, матеріальному житті, так і символічному коді культури. Ці уявлення функціонують на різних рівнях. Існує

поділ на свій світ людей і чужий світ мертвих, предків, духів і божеств. Простір, заселений людьми, також відповідно поділений та сегментований, а кожний відтинок, сегмент цього простору незалежно від масштабів має свою структуру й функціональне призначення. В свою чергу людський світ поділяється на:

- *свій, освоєний людиною простір і чужий простір природи;*
- *простір своєї громади і простір чужої громади;*
- *простір своєї родини і простір інших (сусідніх) родин;*
- *приватний простір особи і життєвий простір всіх інших людей.*

Виділяються певні локуси, які функціонують як межа. З одного боку, вони відділяють один простір від іншого і створюють перешкоду, перепону реальну і віртуальну і кожна така реальна або уявна межа потребує захисту. З іншого боку, межа поєднує окремі частини простору, надає можливість проникати з одного простору в інший.

Вихід за межі освоєного простору завжди несе небезпеку. З кожною наступною межею чим далі вона розташована від центру «свого» простору, тим більше зростає віддаленість від стабільності, впорядкованості людського життя й тим більше така межа має функціональне навантаження. Перетин межі, границь реальних і умовних пов'язаний із певною регламентацією дій, правилами, які рекомендовано строго дотримуватися. Система цих правил закріплена у численних приписах, заборонах, фольклорних текстах.

Локуси які найчастіше функціонують у ролі границі, межі бувають як природні (поле, ліс, гора, ріка), так і створені людиною. Межі, створені людиною, це - вікно, двері, поріг, хвіртка, ворота (в т.ч. цвинтарні), міст тощо.

Місто, село, поселення, дім, двір, город, сад – простір освоєний, людський. Вулиця, майдан сприймалися як нейтральний простір, а гора, ліс, ріка, море - неосвоєний, нелюдський. Гай, поле, берег, міст також символізували межовий простір, що відноситься і до світу людей, і до «паралельного» світу, як межа між цими світами, місце їхнього можливого контакту.

Межа між світами не є непроникною. Все, що відбувається з людиною на «цьому» світі зараз, дзеркально відобразиться, коли завершиться її земне перебування і прийде час переміститися на «той» світ. І від людини залежить, чи чекає її пекло, чи царство небесне. Так добрі вчинки у конкретні календарні дні, «правильна» поведінка з точки зору народної моралі визначають місце майбутнього перебування її душі («верх» - «низ», «рай» – «пекло»).

«Поміч бідним на Україні вважається одною з найголовніших умов досягти царства небесного. Тим-то український народ, oprіч звичайної милостині старцям, ніколи не відмовляв в гостинності подорожньому, «становить обіди» на Богородицю (другий день Різдва, Великодня і Тройці), на проводи, в одну з осінніх субіт, також на третини, дев'ятини, через шість неділей і через рік після смерті родичів. В слободі Борисівці Валуйського повіту селяне, як і скрізь, думають, що все подане на милостиню або на церкву на тій світі буде стояти перед «душечкою» [1,4].

Найчастіше людина у щоденній практиці стикається з такими межовими локусами як поріг і двері, тому вони так насичені багатою символікою й приписами, що регулюють дії під час контактів з ними, а також мають розгорнуту ритуальну символіку. Так, загальним правилом на всій території України є

заборона сидіти, стояти, виконувати роботу на порозі або розтягуватися на дверях, бо помре мати або хтось із ближніх. Не можна наступати на поріг, а переступати його рекомендується тільки правою ногою; не можна ставити речі, передавати їх, вітатися через поріг, розмовляти на порозі тощо. Поганою прикметою є спотикання об поріг або на воротах.

Поріг і двері захищають внутрішній простір, дім і сім'ю від проникнення людей, відьом, будь-яких злих і ворожих людийн сил. У традиційній картині світу із світом мертвих пов'язані також двері й пороги не тільки жилого приміщення, а й господарських споруд і вони також потребують захисту. Існує ціла низка оберегів, як природного походження, так і зроблені руками людей, що затикалися в одвірки дверей, поріг, а також ворота, закопувалися під перелазом тощо. З природних оберегів найчастіше вживалася кропива, клечання, якими прикрашали в обрядовий час (на Трійцю, Купала) межові локуси, а також рослини, які застосовувалися і в поза обрядовий час (гілка горобини, звіробій). Із матеріальних предметів, найчастіше вживалися зроблені із заліза: підкова, ржавий ніж, голка, коса, сокира.

Періодичним оновленням символічного захисту меж «свого» простору є ритуальні хрести, які ставилися священиком або найстаршим у сім'ї освяченою крейдою, полум'ям освяченої свічки над усіма дверима й вікнами та на сволоках (який сприймався як межа по вертикалі хатнього простору, порів. перебування на горищі домовика, закидання предметів на стріху як відправлення на «той» світ) в такі календарно визначені дати, як на Хрещення, Стрітення, в Чистий четвер.

Зв'язок жилого простору і зовнішнього світу відбувається також через вікно, тому його завжди тримали чистим, прикрашали і не заставляли побутовими предметами. Вірили, що тут відбувається контакт із світом предків, що до вікна приходить Божа Мати, П'ятниця, Мороз. Під вікном відбувалися ворожіння про майбутню долю і ритуальні діалоги.

В українців ворота сприймалися як локус, що відгороджує простір навколо дому від зовнішнього простору, а цвинтарні ворота – світ померлих від світу живих. Аналогічно міст уявлявся символічною межею між освоєним і «чужим» простором, тому вважалося, що не бажано на ньому затримуватися, обертатися на оклик, а вночі можна зустріти тут чорта.

На думку Ю. Лотмана «в пограничних точках безперервність простору порушується, межа завжди належить тільки одному простору – внутрішньому або зовнішньому – і ніколи обом одночасно» [8,257- 268].

Насправді ж, на нашу думку, межові локуси є частиною обох просторів, як «свого», так і «чужого». Спробуємо цю тезу розглянути на прикладі уявлень про поле, ниву, що характерні для всіх слов'янських народів. У віруваннях слов'ян поле, нива (частково город, сад) сприймаються як пограничний локус, який є «своїм» і «чужим» одночасно. Тут не тільки працюють люди, а й перебувають русалки і польовики (схід.-слов.), самодіви і віли (болг., босн., далмат.), сидить залізна баба (пол., укр.). Як межовий локус поле є місцем, де сходяться два світи – «цей» світ людей і «той світ» духів, локальних і темпоральних демонів, померлих предків. Ці архаїчні уявлення знайшли відображення у деяких українських жнивварських піснях. Так, з культом предків пов'язані жнивварські пісні

із таким сюжетом: дочка зустрічається з матір'ю/батьком, які з'являються над полем, де вона жне, у вигляді хмари із якої проливається дощем, що дає їй можливість відпочити і поскаржитися небіжчикам на свою тяжку долю. Або, навпаки, відвертають дощову хмару, щоб дочка встигла дожати:

Ой з-за ліса високого

Темна хмара виступає.

Йа в той хмарі мой батенько

С хмаронькою розмовляє:

«Пожди, дощик, пожди трошки,

Бо ще ж мує дитя в полю

На широком загону [4, 154]

У манері виконання жниварських пісень із розглянутим вище сюжетом доволі чітко простежується інтонації голосінь і плачів. Українські, російські, білоруські етномузикологи (І. Клименко, О. Пашина, З. Евальд, З. Можейко) за манерою виконання вирізняють пісні з подібними сюжетами в окрему групу жнивоголосінь і вважають їх прадавньою формою ритуального спілкування з померлими предками. На Псковщині у таких календарних голосіннях, які тут називалися *лельоканням*, зверталися до зозуля як до посередниці між «своїм» і «чужим» світом – женцями та померлими предками. Існувала заборона жати після заходу сонця, щоб в полі «померлим рідним гуляти було весело» [7,9-13].

Отже, як бачимо, пограничні зони вимагають ритуалізованої поведінки, одночасно розділяють і об'єднують декілька просторових локусів і є небезпечними місцями.

Захисна межа, проведена людиною, буває реальною і уявною, закритою і розімкненою. Замкнена межа зазвичай представлена у вигляді кола або прямокутника і утворюється за допомогою обходів, оборювання, оббігання, окреслення тощо з метою захисту внутрішнього простору від хвороб, епідемій, нечистої сили. Таку ж функціональне навантаження виконувало й символічне окреслення межі із дзвониками, смолоскипами, замовляннями або лайкою (матюками). Так, на Гуцульщині хазяйка ставила в піч паску і головою оббігала господу, щоб ніщо лихе до неї не приступало. На Різдво газда обходив все хазяйство із дзвоником у руці [13,56].

Замкнута межа характерна також для освячених місць, таких як церква, цвинтар «куди не допускається нечисте, напр., нечисті покійники, самовбивці, яких ховають поза цвинтарем або на його межі, в рову» [9,538].

Найбільше смислове й ритуальне навантаження в українській традиційній культурі має межа (границя) між полями - неорана, цілинна смуга землі, яка часто слугує стежкою, польовою доріжкою, символіка якої прирівнюється до символіки дороги. Порушення межі вважалося великим гріхом. В українців існувало ритуальне биття батьком сина на межі, щоб він добре запам'ятав де вона проходить [5,36].

Межа вважається місцем нечистим, де ховають самовбивць і потопельників, а також ворожать, виливають воду, якою обмивали покійника або хворого: «Вішалника або потопельника ховали на границі. То він воде, кого здібе, верещить кожної ночі, так сім років[14,31]

Землю з межі використовують знахарки: «Взяти землі з того місця, де сходяться штирі межі й купати в ній дитину від поганок, кошулі». [15] Зап. Людмила Кошова влітку 1924 р. Від баби на прізвисько Охотниця в с. Рожествене (зараз октябрське) Конотоської округи (було Сосницької).

На межі водяться відьми, чорти й різноманітні демонічні істоти: «На Великдень, говорять, що в цю ніч відьми на помилі з'їжджаються на границі і звозять чортам свій здобутки сир та масло» [16]. Особливо небезпечними стають відьми на Купала, відбираючи у корів молоко, про що згадується в купальській пісні:

Ішли дівки границю,

Спіймали відьму з дійницею.

Вірять, що по межі у дванадцять годин ночі їздить на коні з пугою в руці межник. Він перевіряє межі, поля і тому на межі забороняється спати «Як спати на межі, то заслабнеш» [14]. Зникає він тоді, коли опівночі заспіває півень. (с. Хоробичі Городнянського району Чернігівської обл.).

У жниварських і косарських піснях часто зустрічається мотив перебування на межі козла, ведмеда або півня, що є реліктом вірувань у зооморфних духів плодючості:

Сидит ведмідь на межі,

Ой диво мені та й туй бороді

Дивується бороді,

[14]

На Буковині ховали на межі ляльку Германа й ритуальні предмети, щоб викликати дощ, а на Поліссі з цією метою підвішували на межі за лапу жабу. На Полтавщині у четвер на Зеленому тижні приспівували ритуальній ляльці Маринці, яку теж, можливо, тут ставили або ховали по закінченню свят:

Стояла Маринка на межі,

Да стояла Маринка на межі,

Зрадовалось серденько в дорозі.

Червоної черевички на нозі. [6,50]

Межа в часовому континуумі виділяється в хронологічних рамках таких циклів, як доба, тиждень, сезон, рік, а також у рамках перебування на небі місяця («місячний час»). Цей час має аксіологічні характеристики, маркує точки переходу від одного періоду до іншого і, як правило, наділяється семантикою загрози, небезпеки й несприятливості для людей та їхньої життєдіяльності.

У рамках добового циклу такими межовими часовими точками є час опівночі й опівдні. У слов'янській народній культурі границя, поріг між годинами, що змінюють одна одну, найбільш значимі в оцінці часу як *межі*: полудень і опівночі, половина й кінець тижня, новий і повний місяць, кінець м'ясоїду і початок посту, кінець першої половини року і початок другої, кінець року й початок року. Це – небезпечний, «чужий» час ночі в порівнянні з «своїм», людським часом дня, час розгулу нечистої сили, яка показується вночі як паралельний людині світ: вона бенкетує, веселиться, танцює, грає весілля, навіть народжує вночі, найчастіше опівночі.

Уявлення про нічниць – міфічних істот (у сербів, хорватів є чоловічий персонаж *ночник,ночник*), функції якого (душити у сні людину) в Україні перейшли домовику, маняку, що особливо активізують опівночі.

Час опівночі - час небезпечний від 11 години ночі й до перших півнів. Цей – період ніби поза часом – в українців називається *глухий час*, у росіян *безвременье*, тобто такий темпоральний відтинок, коли власне самого часу не існує або він нульовий. В українських переказах особливим постає опівнічний час напередодні великих свят Купала, Великодня, Різдва, Водохрищ, коли межа між світом живих і мертвих зникає, відкривається небо, можна зрозуміти про що говорять тварини, а на Купала розквітає папороть. Час цих свят – межовий: це час, коли старий рік уже закінчився, а новий ще не почався (Святвечір, Щедрий вечір), або час, коли закінчується один сезон і починається другий (Трійця), або

час піку сонця, літа, найдовших днів після якого починається спад і дні коротшають, тепло зменшується (Купала). За народними уявленнями, у такий межовий час за допомогою певних магічно-ритуальних дій можна було вступати в контакт із померлими предками та дізнатися у них про своє майбутнє, яке також можна було побачити вві сні, за допомогою ворожіння (індивідуального, колективного) або довідатися про нього за допомогою віщуна.

Від опівночі починає «втікати» новий час і до полудня наповнює простір людського світу. Саме ополудні добовий час має найвищий рівень і сприятливість для людей, а від цієї точки тягнеться назад і до глухої пори ночі повністю витікає, зникає. Час полудня, як і час опівночі, має ознаки «зупиненого» часу, нерухомого часу, а якщо час не рухається, він набуває характеристики «безчасовості» й належить істотам, які знаходяться поза течією часу, тобто душам покійників і демонам. Тому людям заборонено працювати опівдні, щоб не завдати шкоди духам, які виходять о цій порі на перехрестя, в поле, город, у двір, на берег ріки. Вони карають людей, якщо ті не дотримуються заборон на роботу, ловлю риби або ходіння дорогою. Тому, ті що купаються, тонуть, ті, хто працює в полі, ранять руку, блуд водить в лісі людей.

У багатьох слов'янських народів демонічні істоти з'являються саме опівдні: маньки без голови, у білому одязі, віл-примара тощо. В Україні переказів про таких істот майже не збереглося, проте час опівдні теж вважається небезпечним (можна захворіти). Отже, полуденний і опівнічний час – це час, що зупинився, перестав «вертїтись» і тому перетворився на «не-час». Саме тоді активізується і починає панувати в цьому просторі із зупиненим часом нечиста сила.

У координатах місячного часу межею називають фазу місяця, яка передую його народженню, а також так називається і відповідний час. Час цей несприятливий для садіння, заготівлі продуктів, початку нової роботи, вирушання в дорогу тощо. Вірять, що «як родиться хто на межи, дак дітей не буде» [11, 143].

Отже, межа в уявленнях українців сприймається як перехід від «свого» до «чужого» простору і часу, наділяється негативними характеристиками як простір і час, що є несприятливими для людей і несуть їм певну загрозу.

Список використаних джерел:

1. Дикарєв М. Народна гу́тірка з поводу коронації, зібрав і пояснив М. Дикарєв // ЕЗ, 1898. – Т. V. – С. 1-24.; 2. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. – Т. 1. – Харьков, 1898.; 3. Етимологічний словник української мови: у ?-ми томах. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1989.; 4. Клименко І.В. Мелогоеографія живих наспівів басейну Прип'яті: дис. ... канд. Мистецтвознавства: дод. – К., 2001.; 5. Курочкін О. Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята. – К., 2004.; 6. Линьова Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен. – М., 1905.; 7. Лобкова Г.В. Архаические основы обрядового фольклора Псковской земли – СПб, 1977.; 8. Лотман Ю.М. Понятие границ// Семиосфера. СПб, 2000, С. 257-268.; 9. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах. – Т. 1. – М.: 1995. ; 10. Словник української мови. Т. IV - К.: Наукова думка, 1973.; 11. Толстая С.М. Полесский календарь. - М.: Индрик, 2005.; 12. Чебанюк О.Ю. Релікти архаїчних вірувань і ритуалів у лелях дівочих весняних іграх // Народна творчість та етнографія.- 1997. №4.; 13. Шухевич В. Гуцульщина. – Т.3. – Львів, 1903.; 14. Рукописний відділ ІМФЕ: ф. 31-2, од. зб. 5, арк.31.- Зап. Гнат Танцюра в с. Зятківці Гайсинського р-н на Вінничині, 1918-1929.; 15. Рукописний відділ ІМФЕ, . 1-дод, од. зб. 653 арк. 13 – 14. - Зап. Людмила Кошова влітку 1924 р. Від баби на прізвисько Охотниця в с. Рожествене Котопольської округи на Чернігівщині.; 16. Рукописний відділ ІМФЕ, . 1-дод, од. зб. 653 арк. 73. –Зап. В с. Киналь, Літинського р-ну., Вінницької окр.

Жанна Янковська, к.філол.н., доц.

**ФОЛЬКЛОРИЗМ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ:
СТИЛІСТИЧНІ ФОРМОВІЯВИ**

Анотація

Якщо аналізувати українську прозу першої половини ХІХ століття, то можна стверджувати, що її в умовах романтизму притаманна загалом фольклорна стилізація, або фольклоризм, який був основним засобом для вираження етнічної ідентичності зображуваних героїв та дійсності. Саме він і є предметом дослідження цієї розвідки.

Ключові слова: фольклорна стилізація, фольклоризм, українська проза першої половини ХІХ століття, етнічна ідентичність, письменники періоду романтизму, реалізм, сентименталізм.

Summary

The analysis of Ukrainian prose of the first half of the nineteenth century shows that in context of romanticism it is characterized by general folklore stylization, or folklorism, which has become the primary means for expressing ethnic identity depicted characters and reality. This folklorism is the subject of research presented in this paper.

Key words: folklore stylization, folklorism, Ukrainian prose of the first half of the nineteenth century, ethnic identity, writers of romanticism, realism, sentimentalism.

Як відомо, література є одним із яскравих способів відображення життя суспільства у той чи інший період його існування та історичного розвитку. Використання фольклоризму як стильового та стилістичного засобу притаманне українській літературі загалом і фактично є багатовекторною формою впливу фольклору на літературу. Особливо хотілося б у цій статті зацентувати на фольклоризмі української літературної прози першої половини ХІХ століття, що на сьогодні є недостатньо дослідженим.

Цей період, як відомо, в умовах Російської імперії для України та її народу був дуже складним і характеризувався, можна сказати, тотальною забороною на все українське: мову, культуру, друковані видання і т.п. Чого варті в цьому плані хоча б сумнозвісні Емський указ та Валуєвський циркуляр. Проте саме в умовах таких тотальних заборон, табу, як правило, загострюється і набирає сили національна свідомість та самосвідомість народу. Пригнічені особисті та національні почуття зумовлюють і більш виразні форми ідентичності – отожднення себе з рідним етносом, його культурою, звичаями, традиціями. Як пише О.Вертій у науковій монографії «Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років ХІХ століття», «заборони українського слова, культури і літератури не просто викликали, а й загострили необхідність звернутися до виробленого упродовж віків запасу народних уявлень про людину і світ, поставити їх на злобу дня у відповідності з потребами часу і таким чином показати природу духовної самобутності української нації як основу і джерело подальшого розвитку самобутності української літератури»[1, с. 112]. Тому надто помітний у цей період сплеск уваги до народної української культури серед національно свідомої інтелігенції, зокрібно – серед письменства, котре на той час було і головною російською силою та будителем до збереження народної культури. Це час організації

численних товариств, час, коли постали українська етнографія та фольклористика як науки і тісно взаємодіють із літературною творчістю.

Саме на початку XIX століття з'являються перші фольклорні збірники – видання народних творів, зокрема пісень, М.Цертелева, М.Максимовича, П.Лукашевича, А.Метлинського, П.Куліша та інших. У смисловому полі романтизму посилено зростає інтерес до всього народного: етнографи фіксують реалії побуту, обрядовості; композитори пишуть музику, використовуючи народнопісенні мотиви; художники з етнографічною точністю зображують як «світлі», так і «темні» сторони життя селян та простих міщан; фольклористи записують думи, пісні, казки, легенди; письменники ж намагаються використати, закумуляувати весь цей інтерес, потенціал засобів, творчо переосмислюють і відображають у своїх творах, аби правдиво змалювати життя народу як у сучасний для них період, коли воно в умовах кріпосницького ладу було дуже складним, так і апелюючи до часів козацтва, адже народ там більше відчував себе вільним. У такому тематичному ключі з'являються різножанрові твори І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Гулака-Артемовського, Є.Гребінки, П.Куліша, Марка Вовчка, Т.Шевченка, М.Шашкевича та інших митців слова того часу.

Досить глибокою та різноплановою у такому напрямі є проза цього періоду, де у найбільш доступній оповідній формі письменники відображають як тогочасну дійсність, так і (на основі архівних матеріалів, літописів і т.п.) минуле українського народу, особливо, як згадувалося, часи козаччини, як, скажімо, П.Куліш у романі «Чорна рада», ніби пробуджуючи прагнення до волі, прагнення відчувати себе самостійним, непригнобленим народом.

У прозових творах першої половини XIX століття для реалістичного відображення життєвої правди у зображуваний період використовується письменниками засіб *фольклоризму*, який в українській літературі у тій чи іншій мірі проявляється майже завжди, проте різною мірою та різними засобами й елементами. Маємо *на меті* осмислити окремі аспекти та особливості використання цього явища у зазначений період.

Як зазначено у Словнику-довіднику «Українська фольклористика», фольклоризм – «термін, що позначає багатозначне поняття двох рівнів вияву: генетичного та функціонального. Перший рівень фольклоризму опирається на традиції фольклорно-літературних взаємин і трактується як «наслідування або використання фольклору в літературній творчості» (Р.Кирів). Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту» [6, с. 399]. У нашому випадку стосовно використання в літературі першої половини XIX століття йдеться якраз про цей рівень застосування фольклоризму, оскільки другий, функціональний, «впливає з соціальної природи фольклоризму як «продуктивного процесу органічної адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі, мистецтві» (В.Гусев). Фольклоризм функціонального рівня проявляється в організації хорів, оркестрів, ансамблів, творчих колективів, пропагандивна діяльність яких стимулює масове поширення фольклорних чи самодіяльних авторських творів у народне середовище. Важливим критерієм у цій сфері є перевага усної форми відтворення,

збереження і передачі текстів як народного, так і літературного походження, що відповідає законам фольклорної традиції побутування» [6, с. 399-400].

Явище фольклоризму у словесній творчості досліджували такі відомі вчені, як Р.Кирчів, І.Денисюк, С.Мишанич, У.Долгат, Я.Гарасим, П.Іванишин, Р.Марків та інші. Окремо творчість письменників аналізованого періоду була предметом наукових розвідок та праць П.Куліша, О.Гочара, А.Шамрая, Р.Міщука, С.Зубкова, О.Дорошкевича, В.Кичигіна, В.Івашківа й інших, які в окремих рисах наголошували на народності літератури цього періоду. Проте фольклоризм української романтичної прози цього періоду спеціально предметом дослідження не обирався.

Варто на разі звернути увагу загалом на фольклорні джерела розвитку літературного наративу у першій половині XIX століття. Поруч із поетичним стає популярним і набуває стрімкого розвитку розповідний жанр. Будучи закоріненим в усній оповідній традиції, із фольклорно-стилізованого оповідання, повісті він виростає до першого історичного роману П.Куліша «Чорна рада». Історизм, фольклоризм та етнографізм тут зливаються в єдине ціле, передаючи художньо-естетичний ідеал життя народу. На думку дослідника Я.Гарасима, «важливою заслугою П.Куліша є те, що він зумів органічно поєднати погляд на національну самобутність народу з осмисленням його історичного буття»[2, с. 93], бо, як зазначено далі, «естетичним для народу є правдиве, а не спотворене чи химерне»[2, с. 96]. У цей час в малій прозі з'являються, якщо можна так сказати, жанрові підстили, які пов'язують її безпосередньо із фольклорною традицією. Скажімо, П.Куліш дає такі підзаголовки своїм оповіданням: «Уривок з казки», «Ідилія», «Гішпанська дітська казочка», «Бабусине оповідання», «Спомини старого діда» та інші. А Марко Вовчок свою збірку так і назвала – «Народні оповідання».

Аналізуючи використання фольклорної стилізації у прозових творах зазначеного періоду, можна повністю погодитися із автором Словника-довідника «Українська фольклористика» (М.Чорнопиский), який зазначає, що це явище є не що інше, як «синкретизм фольклору та літератури на високому художньому рівні, що народжується в процесі тривалої різнобічної взаємодії та взаємовпливу двох художніх систем» [6, с. 400]. Це поняття охоплює як «формальну», так і «змістову» сфери. Причому, варто відзначити, що між цими сферами немає чіткої межі.

Власне, сам фольклоризм як явище багатопланове можна характеризувати із різних точок зору та враховуючи різні способи й елементи прояву в літературі.

Найбільш яскравими представниками в українській прозі цього періоду є Г.Квітка-Основ'яненко, П.Куліш, Ганна Барвінок, М.Шашкевич, Марко Вовчок. У цьому ж аналітичному ключі для компаративного аналізу на предмет фольклорної стилізації художнього тексту можна, вважаємо, використати й ранні оповідання М.Гоголя на українську тематику. Вони хоч і написані російською мовою, проте не лише і не просто відображають українську дійсність, національний спосіб буття, але і повністю відповідають поетиці та критеріям внутрішньої побудови тексту із використанням фактично повного арсеналу трансформованих засобів української народної творчості. Тому цим творам, як і писаним у цей час українською мовою, у повній мірі притаманний фольклоризм як стилістичний засіб.

Стосовно «Народних оповідань» Марка Вовчка можна зазначити, що, незважаючи на те, що їх видання припадає на кінець 50-х – початок 60-х років XIX століття, написані вони були раніше і як тематично, так і за стилістикою тексту,

творчим методом відносяться саме до зазначеного періоду, та й першому науково-критичному аналізу були піддані представниками зазначеної вище групи письменників (зокрема, П.Кулішем).

Звичайно, весь джерельний корпус, навіть хронологічно, жанрово та предметно обмеживши рамки цієї розвідки, ми використати не зможемо, – лише окремі, проте окреслити основні напрямки та значеннєво-змістові лінії прояву у них фольклоризму як стилістичного засобу, думається, цілком реально. Фактично йдеться про спробу аналізу такої відомої якості літератури, як народність, «з середини», способом використання іманентних, найчастіше використовуваних форм, навіть семантичних кліше. Можна говорити, спираючись на судження відомого дослідника П.Іванишина, про «інтерпретацію» та «реінтерпретацію» прозових творів зазначеного періоду в межах тлумачення фольклоризму як стилістичного засобу. Стосовно інтерпретації, то, як зазначає автор, посилаючись на Г.Г.Гадамера, «йдеться про те, що історичне життя передання [...] “якраз і полягає в необхідності все нових і нових засвоєнь і тлумачень”». Стосовно реінтерпретації слід брати до уваги, що нагальна потреба у витлумаченні постає тоді, “коли смисловий зміст зафіксованого спірний, і потрібно досягнути правильного розуміння “повідомлення”»[3, с. 5-6].

Такий, можна сказати, герменевтичний підхід до розгляду фольклоризму як стилістичного засобу дає змогу накреслити певну методологічну модель аналізу його використання, зокрібно, й у художній прозі першої половини XIX століття.

Визначаючи фольклоризм у літературі як «свідоме звернення письменників до фольклорної естетики» (У.Долгат), варто наголосити на конкретних формах впливу фольклору на літературу та елементах їх прояву. (Через обмежений обсяг цієї розвідки за джерельну базу для ілюстрації окремих елементів вияву фольклоризму візьмемо повість «Маруся» Г.Квітки-Основ'яненка [4, с. 21-87]). Якщо враховувати конкретну історичну епоху, в яку виникали аналізовані твори – перша половина XIX століття, то «формальними» елементами вияву фольклоризму можна вважати використання у літературних творах живої народної мови із чітко вираженим діалектним колоритом, застосуванням паремій, фразеологізмів («заннямається», «ськати» (у значенні шукати), «швандять», «цихвіра», «озьме», «танцював», «жартовливий»; «ні до кого немає діла», «дух захватило», «загинати балаянтраси», «у душу запасти» і т.д.); введення у текст детальних етнографічних описів костюмів, житла, речей побуту (Маруся, головна героїня повісті Г.Квітки-Основ'яненка, коси «дрібушка за дрібушку та все сама собі запліта; та як покладе їх на голову, поверх скиндячок вінком, та завітча квітками, кінці у ленти аж геть порозпуска; усі груди обнизані добрим намистом з червінцями, так що разків з двадцять буде...», а поверх шиї «на чорній бархатці, широкій, так що пальця, мабуть, у два, золотий єднус і у кольці зверху камінець червоненький... Сорочка на ній біленька, тоненька, сама пряла і пишнії рукава сама вишивала червоними нитками. Плахта на ній картацька, черчата, ще материнська – придана; тепер вже таких не роблять... Запаска шовкова, морева; каламаймовий пояс... Хусточка у пояса мережована і з вишитими орлами і ляхівка з-під плахти тож вимережована й з китичками; панчішки сині, суконні і червоні черевички» [4, с. 24]; апелювання до конкретних етапів звичаєвості та обрядовості (сватання, весілля, похорону; Великодня та ін.); застосування з метою фольклорної стилізації безпосередньо народних творів або їх

частин, фольклорних постійних епітетів, метафор, порівнянь та інших художніх тропів, які є властивими для обох систем («любив, як душу», «прямесенька, як стрілочка», «очиці, як тернові ягідки», «личком червона, як панська рожка», «губоньки, як цвіточки» і т.п.); а ще із поширенням сентименталізму (особливо його риси, як відомо, проявляються у творах Г.Квітки-Основ'яненка та у дещо більш стриманій манері в «малій» та «великій» прозі П.Куліша) – іменників та прикметників із зменшено-пестливими суфіксами, що виступають засобами ідеалізації героїв, як це спостерігаємо у творах фольклору («зірочка», «білесенька», «шнурочки», «зубоньки», «губоньки», «неділеньку», «чорнявенька», «прямесенька», «ягідки», «цвіточки», «тоненька», «панночка» і т.д.).

Наявні у прозових художніх творах цього періоду й «змістові» вияви фольклоризму, які, проте, не є чимось абсолютно окремішнім, бо тісно переплітаються із «формальними», як, скажімо, у живому побутуванні не можна відокремити матеріальну культуру від духовної.

Отже, до «змістових» проявів фольклоризму у літературі цього періоду можна віднести насамперед ті морально-етичні норми, за якими живуть герої творів. Вони тісно пов'язані з християнською мораллю та віруваннями простих українців-хліборобів, які здатні не лише відчувати землю, орати та сіяти, але й бути глибоко віруючими, готовими у скрутні завжди допомогти тому, хто поруч, по-справжньому любити свою землю і бути готовими стати на її захист, вміють віддано кохати, виховувати дітей. Такими є Наум Дрот, Василь, Настя, Маруся (повість «Маруся» Г.Квітки-Основ'яненка); сотник Таволга та його донька Оріся (оповідання-ідилія П.Куліша «Оріся»); полковник Шрам, гетьман Сомко, «божий чоловік» (історичний роман П.Куліша «Чорна рада» та інші. Це герої, насправді свідомі своєї ідентичності, своєї приналежності до етносу, роду, і про ці почуття їм не потрібно було говорити, вони у них – як певна данність, внутрішня потреба душі, яка передається із покоління у покоління.

У складних умовах пригноблення, визискування, жорстокості, що панували у тодішньому суспільстві, такі твори, як повість «Маруся» Г.Квітки-Основ'яненка та ідилія «Оріся» П.Куліша були ніби ковток волі. Із них в ідеалізовано-сентиментальних і разом з тим цілком реалістичних формах пізнаємо справжні українські типи, характери і те, як би розвивалися кращі ментальні риси українців за вільного розвитку нації. У названих творах інша, далеко не ідеальна форма життя – десь за кадром, у них фактично немає негативних героїв. Письменники ніби свідомо ізолюють їх від негативів оточуючої дійсності, на противагу, скажімо, Марку Вовчку, яка обирає іншу стратегію – реалістично вип'ячує і виплескує на сторінках своїх «Народних оповідань» усю несправедливість та жорстокість цієї дійсності по відношенню до людини залежної, людини-кріпака.

Для прикладу розглянемо детальніше образ селянина-українця знову ж таки із повісті Г.Квітки-Основ'яненка «Маруся» Наума Дрота. Він – заможний, добropорядний, роботящий селянин, господар, який твердо стоїть на ногах, ревний богобоязливий християнин, добрий сім'янин, який поважає свою дружину Настю та безмежно любить доньку Марусю. Наум Дрот є вольовою та цільною натурою, надзвичайно сильною. Навіть у найважчі моменти свого життя (як втрата доньки) він знаходить опору у вірі; тоді, коли інший, мабуть, опустив би руки – працює і допомагає іншим. Маючи на увазі саме цю повість і цього героя, П.Куліш зазначав,

що Г.Квітка-Основ'яненко «нас увів у мужицьку хату», показав духовний «внутрішній образ українського народу» [5, с. 473]. І вже зовсім безпосередньо про цього героя письменник зазначає, що це «людина в повному значенні слова... У всіх її поняттях і діях (...) вражає нас саме якась велич, у якій відчуваєш природну шляхетність натури людської» [5, с. 467].

Напевне, можна говорити про те, що Г.Квітка-Основ'яненко зобразив народний ідеал українського селянина і разом з тим – людину цілком реальну. Насамперед вражає висока моральність Наума Дрота. Будучи достатньо заможним, він не втрачав людяності, жив просто, звичайно, із повагою відносився до інших людей, жертвував на церкву, допомагав бідним; хоч і мав робітників, та відносився до них добре і сам працював нарівні з ними; був розважливим; і в радості, і в горі покладался на Бога. Із повісті дізнаємося, що таким він був і в молодості – хлопцем, про якого мріяли не лише дівчата, але й кожна мати бажала такого чоловіка для своєї доньки: «Наум Дрот був парень на усе село, де жив. Батькові і матері слухняний, старшим себе покірний, меж товариством друзяка, ні півслова ніколи не збрехав, горілки не впивавсь і п'яниць не терпів, з ледачими не водивсь, а до церкви? Так хоч би і маленький празник, тільки піп у дзвін, – він вже й там: свічку обмінить, старцям грошенят роздасть і приньметься за діло: коли прочує про яку бідність, наділить по своїй силі й світ добрий дасть» [4, с. 23].

Проте ця ідеалізація образу та його добрих справ, загалом способу життя, як не дивно, не робить його фантастичним, нереальним, скоріше – навпаки. Він є узагальнюючим, ніби акумулює в собі всі найкращі риси справжнього українця. І хоч у творі немає негативних героїв, це не заважає автору, ніби крізь вікно, показати й інше життя, інший світ, який існує тут, поруч і у якому багато зла й несправедливості. Наприклад, свою вдумливість і розважливість Наум Дрот виявляє, коли під час сватання першого разу Василя до Марусі відмовляє хлопцеві в одруженні з донькою, а потім ніби привідкриває завісу страшної реальності, яка могла б стати дійсністю, аби вже після одруження Василя забрали служити до війська (а служба на той час тривала двадцять п'ять років!): «...Сказка ваша дев'ятидушна, дядькові хлопці малі; а як прийде набор, то певно тобі лоб забриють, бо ти сирота, за тебе нікому заступитись. ...А що тоді буде з Марусею? Ні жінка, ні удова; звісно, як солдаток шанують; як саму послідню паплюгу, і ніхто і не вірить, щоб була салдатка, та й чесна. ...Де їй за полками таскатись? А молоде, дурне, попадеться ледачим людям, навернуть на усе злеє. Худобу розтаскають, повіднімають, хто її захистить? Діточки без доглядання, у бідності, у нищеті, без науки, без усього помруть або – не дай боже! – бездільниками стануть. А вона затим ізстаріється, немощі одоліють, бідність, каліцтво ... тільки що в шпиталь, до старців! [4, с. 56] Характерно, що для Наума Дрота краще була смерть, ніж «бездільство».

Ось як насправді проступає у творі реальність, серед якої герой є саме таким, яким змальовує його автор.

Звичайно, у кожного письменника XIX століття свій стиль, індивідуальна манера письма, відношення до народної творчості, інші принципи її трансформації у власні твори, що і визначає у більшій чи у меншій мірі використання елементів фольклоризму як засобу, який є багатовимірним, а тому для кожного автора індивідуальним. Проте приналежність до когорти митців, які творили в один час у смисловому полі романтизму, сентименталізму та реалізму, визначає спільні риси

та засоби, в тому числі й стилістичні, що при застосуванні компаративного аналізу цілком піддаються типізації.

Список використаних джерел:

1. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття: Монографія / О.Вертій. – Суми: Собор, 2005. – 486 с..;
2. Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики: Навчальний посібник / Я.Гарасим. – К.: Знання, 2009. – 301 с..;
3. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко / П.Іванишин. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с..;
4. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Маруся // Г.Ф.Квітка-Основ'яненко. Зібрання творів у семи томах. – Т.3. Прозові твори. – К.: Наукова думка, 1981. – С.21-87.;
5. Куліш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання Марка Вовчка» // Твори: У двох томах. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – С.477-485.;
6. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 448 с..

Наукове студіювання молодих учених

ФОЛЬКЛОР СУЧАСНОГО МІСТА: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК РІЗНОВИД МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР У СИСТЕМІ ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Анотація

У цьому дослідженні історична реконструкція розглядається як одна із міських субкультур в системі постфольклору. На основі зібраних текстів пропонується класифікація жанрів постфольклору, притаманних зазначеній субкультурі. Також подається глосарій, де описані певні реалії життя реконструкторів епохи Середньовіччя.

Ключові слова: постфольклор, субкультура, історична реконструкція, жанри постфольклору, ознаки постфольклору.

Summary

In this this article historical reconstruction is regarded as one of urban subcultures in sphere of postfolklore. The classification of postfolklore genres of denoted subculture based on gathered data is proposed. There is a glossary which describes certain actuals of Middle Ages reconstructors.

Key words: postfolklore, subculture, historical reconstruction, postfolklore genres, signs of postfolklore.

Вивчення фольклору субкультур є актуальним явищем у постфольклорі, адже він увесь час змінюється й доповнюється, постійно надаючи вченим удосталь матеріалів для детального опису й систематизації останнього. Однією з найвідоміших дослідників субкультур сьогодні є Т. Щепанська. Вона стверджує, що хоча поява терміну «субкультура» в науковій літературі датується 30-ми рр. XX ст., дійсного поширення він набув у 1960-70-х рр. у зв'язку з дослідженнями молодіжних рухів. «Спочатку на передній план виступає префікс «sub» (тобто «під-»), позначаючи сховані, неофіційні культурні шари, що є підкладкою «денної поверхні» пануючої культури...» [5]. У тому ж контексті вживалося й поняття «контр-культура», що визначало ідеологію молоді як таку, що руйнує всяку культуру взагалі та протистоїть їй. Очевидно, поняття «субкультура» спершу позначало явища, що сприймалися як не- чи поза-культурні. Однак, згодом воно набуло дещо іншого змісту. Сьогодні це поняття трактується як певна «підсистема» культури, указуючи на мультикультурний характер сучасного суспільства.

Субкультура історичних реконструкторів в Україні почала зароджуватися ще у 80-х рр. XX ст., але свого розквіту досягла у 2000-х. Цей напрям зародився від тематичних гуртків молодих любителів історії. Основне завдання реконструкторських угруповань – максимально близько до оригіналу відтворити побут, бойове мистецтво, одяг, обладунок, ремесла, дозвілля певного історичного періоду й регіону. Особливістю є те, що всі матеріали для виготовлення обладунку, національного строю тощо мають бути натуральними, а пошиття, наприклад, – виключно за автентичною технологією та у відповідності до історичних джерел (картини, фрески, графіті та ін.). Тематичні межі розподіляються за історичними періодами, але найбільш чисельними групами реконструкторів є любителі Середньовіччя, козаччини часів Б. Хмельницького, наполеонівської епохи та двох Світових воєн. Ми намагаємося здійснити спробу дослідження власне реконструкції Середньовіччя, оскільки зазначений період

надзвичайно виділяється серед інших в першу чергу через велику кількість прихильників цієї епохи.

Іноді вважають, що історична реконструкція не є субкультурою у повному розумінні, оскільки її представники не вирізняються серед загальної маси людей, не мають власної атрибутики. Але це і є особливістю: на відміну від інших угруповань, реконструкторами можуть бути представники будь-яких інших субкультур, навіть таких, які протиставляються одне одному в буденному житті (рокери й репери, скінхеди й панки тощо). Треба зазначити, що реконструкція є явищем неагресивним і відкритим для будь-кого, хто цікавиться історією та має змогу займатися нею незалежно від віку й роду занять.

На підтвердження думки про те, що історична реконструкція є повноцінною субкультурою, свідчить наявність свого власного світосприйняття, що реалізується в специфічній лексиці (жаргон, сленг), фольклорі (тематичних пісень, анекдотів, приказок, прислів'їв, забобонів) тощо. Як зазначає Т. Щепанська, «саме поняття «субкультура» сформувалося в результаті усвідомлення неоднорідності культурного простору, що стала особливо очевидною в урбанізованому суспільстві» [5]. За свідчення представників цієї субкультури, основною мотивацією їх прилучення до певного соціального утвору є «втома від сірої буденності та тимчасова «втеча» у свій власний світ від реалій повсякденності». Проте при глибшому пізнанні функціонування різномірневої діяльності субкультури реконструкторів можна дійти висновків, що окрім особистісного культурного, освітнього розвитку учасника субкультури збагачується культурне надбання нації.

За типологією В. Соколова і Ю. Осокіна [4] ми маємо справу із дозвільною субкультурою, оскільки історичною реконструкцією займаються у вільний від роботи час. Хоча іноді, ставши професійним ремісником, реконструктор офіційно заробляє на власних уміннях, продаючи продукти власного виробництва не лише всередині руху, а й орієнтуючись на зовнішній ринок. Також зазвичай цей вид дозвілля визначають як спорт-хобі, оскільки він передбачає важкі фізичні навантаження, зокрема довготривалі марші в повному обладунку, історичне фехтування, стрільня з лука, рідше – кінний спорт.

Будь-які субкультури зорієнтовані на постійний діалог з культурою як цілісним явищем. Т. Щепанська стверджує, що цей діалог може набувати форм або «відновлення культури», її «розвитку», «відновлення традицій» (сюди, власне, й належить субкультура реконструкторів), або «протистояння», «руйнування» (скінхеди, анархісти), але він є необхідним елементом самосвідомості та самовизначення субкультури [5]. Серед їх основних ознак дослідниця визначає **знакові** (спільність ідеології, ментальності, символіки, культурного коду, картини світу), **поведінкові** (звичай, ритуали, норми, моделі і стереотипи поведінки), **соціальні** (соціальна група) та **всі вони разом** (культура як «цілісний спосіб життя»), а історична реконструкція як повноцінна субкультура в свою чергу має всі ці ознаки. Та оскільки ми намагаємося розглядати це явище в першу чергу з точки зору фольклористики як галузі філології, то мова йде про зв'язок цієї субкультури із сутофольклором. Ми вживаємо поняття «текст», яке слід тлумачити не як суто вербальне явище, а як явище синкретичне, що включає в себе і вербальний, і ментальний, і акціональний рівні.

Постфольклор визначається як культурне явище від поч. ХХ ст. і до сьогодення, галузь словесності, тексти якої розвиваються за фольклорними схемами, але не підходять під формальне визначення фольклору. Термін цей уперше вжив у 1995 р. російський дослідник-структураліст С.Ю. Неклюдов. За його визначенням, постфольклор «включає в себе орнаментику і вміст рукописних альбомів, тюремні вироби (шахи, хустки та ін.), настінні графіті й татуювання з їх символікою, одяг та зачіски, прикраси й жести, «арготизовані» форми мови, обряди посвячення, які практикуються у в'язнів, підлітків, солдатів строкової служби, туристів, альпіністів і т.д. Від усього цього контексту невіддільна й усна словесність (тобто фольклор у вузькому значенні цього слова) - одним явищем вона паралельна, іншим синонімічна, а з третіми становить нерозривні комплекси. У порівнянні з традиційним фольклором її жанровий склад оновлюється майже повністю, а асортимент текстів змінюється з небувалою досі швидкістю» [2].

Отже, розглянемо історичну реконструкцію як субкультуру в системі постфольклору в цілому. За С.Ю. Неклюдовим, головними **ознаками постфольклору** є:

1. Соціокультурний поліцентризм. Він полягає в розподіленні постфольклорних текстів відповідно до соціального, професійного, кланового, навіть вікового розшарування суспільства на слабо пов'язані між собою осередки, що не мають загальної цілісної світоглядної основи. Історична реконструкція як один із таких суспільних осередків також має свої культурні коди й тексти, що побутують всередині спільноти.

2. Функціональна маргіальність. Фольклор сучасних субкультур побутує виключно в окремих сферах людського життя й нечасто виходить за їх межі та перемішується. Так, студентський фольклор побутує виключно в спільноті студентів, фольклор енергетиків, програмістів – у їх колективі. Так само фольклор реконструкторів знаходиться на маргінесі всієї міської культури й призначений виключно для представників цієї субкультури.

3. Закритість або відкритість. Існує ряд «закритих» традицій, що породжені потребою самоідентифікації членів спільнот, які прагнуть до культурної ізоляції. Такими є деякі професійні та аматорські об'єднання, кримінальні клани, неформальні групи молоді тощо. За цією ознакою субкультура реконструкторів є відкритою, оскільки, як уже зазначалося вище, членами її є люди різного віку й статі, соціального класу й культурного рівня. Цікаво, що кожен із її представників знаходить тут для себе щось близьке саме йому: так, дівчата й жінки займаються переважно пошиттям історичного одягу, середньовічними танцями й приготуванням автентичної їжі, хлопці й чоловіки – бойовими мистецтвами й виготовленням обладунку, стародавніми ремеслами. В залежності від матеріального статку людина може купити собі ексклюзивне дороге вбрання, зброю, обладунок, навіть коня, або ж зупинитися на більш дешевому варіанті, зробити все власноруч, що, до речі, надзвичайно високо цінується. Реконструктори-представники інтелігенції або ж просто освічені люди більшість часу займаються як власне боями, танцями та ін., так і пошуком та аналізом історичних джерел, часто – науковою роботою, в той час як представники менш освіченої частини реконструкторів віддають перевагу «фулконтактним»

(повноконтактним, від англ. full – «повний») боям, де можна отримати добрячу долю адреналіну.

Що ж до загальної життєвої позиції представників субкультури реконструкторів, то вона зазвичай характеризується релігійним та політичним нігілізмом (переважно), іронізацією дійсності, наявністю певного відсотку нецензурних висловлювань. Тож така поліфункціональність цієї субкультури й спричиняє її відкритість для будь-кого. Головна умова – любити історію й мати час і засоби якісно займатися цим хобі.

4. Контекст побутування. Субкультура реконструкторів є міською, тож ареал її побутування зосереджений у великих містах, де люди об'єднуються в клуби (воєнно-історичні клуби (ВІК), клуби історичної реконструкції (КІР) та ін.), а особливо великі за кількістю членів клуби чи об'єднання мають свої філіали по всій Україні («Всеукраїнське об'єднання «Фландрія» з центром у Києві (КІР «Глибинний страж»)) або навіть за її межами. З'їзди таких об'єднань відбуваються на тематичних заходах, таких як турніри, фестивалі, бали.

5. Генеза жанрів. Жанрова парадигма постфольклору суттєво відрізняється від фольклору класичного. В ній є комплекси недавнього походження (романси) або значно модифіковані, зокрема неказкова проза. Треба зазначити, що сучасний фольклор також відрізняється нівелюванням усності як однієї з головних ознак фольклору традиційного й посиленням впливу технічних засобів (телебачення, інтернету). Так, фольклор реконструкторів зустрічаємо як у живому мовленні (частіше за все наративи та паремії: примовки, фольклор мовленнєвих ситуацій та ін.), так і на багатьох тематичних інтернет-сайтах (анекдоти, неказкова проза, карикатури).

6. Неоміфологізація оточуючої дійсності. Сучасний репертуар міського фольклору сповнений мотивами обожнення, наділення надприродними силами чи здібностями навколишнього середовища. Зокрема зафіксовані тексти про населення потойбічними істотами багатоповерхових будинків та підземних споруд, міфологізацію певних «сакральних» місць («зелений театр» у Києві, «лісі» гори, згарища).

Що ж до субкультури реконструкторів, то неоміфологізація оточуючої дійсності відбувається зазвичай через іронізування та одночасну десакралізацію об'єкта «обоження». Зокрема існують розповіді про так звану «лазурну варту» (рос. «лазурный дозор», «свята інквізиція»), яка вештається військовим табором і карає всіх, хто не дотримується елементарних правил знаходження на території заходу повсякденних побутових предметів, що не відповідають вимогам історичного фестивалю (це найрізноманітніші речі щоденного вжитку, зроблені зі штучних або просто неісторичних матеріалів – кетчупи, консерви, сигарети, кросівки та ін.). *«З'являється «лазурна варта» раптово й нізвідки, і горе тому, хто не встиг заховати компрометуючу ересь!..»* - так оповідають про її появу представники київського КІРу. Саме раптовість і непередбачуваність, а також неймовірний пафос ритуалу вилучення «єреси» й спричинили своєрідне «обоження» цього явища. Сама «варта» складається із близько десяти воїнів у повних обладунках та суворими виразами облич на чолі зі «святим інквізитором». Зазвичай появу «вартових» засвідчує дудіння в ріг, що ще більше містифікує дійство. А поява цього феномену реконструкторської культури

відбулася приблизно у 2004-5 рр. на фестивалі «Карела» в Росії, коли російський «Тевтонський орден» вирішив жартома зробити тематичний обхід табором. Відтоді традиція вкоренилася, і подібне явище з'являється на багатьох міжнародних фестивалях, викликаючи незабутні емоції учасників.

7. Динамічність. В умовах тотальної урбанізації різко змінився ритм життя людей, плин часу ніби прискорився. Це пов'язано в першу чергу зі швидкісною передачею інформації в сучасному суспільстві. Так само і постфольклор має тенденцію до швидкої деактуалізації та переходу в аннали історії. Згадаймо популярні колись анекдоти про Чапаєва й Петьку, чукчів, Леніна, неймовірну моду на дівочі закриті альбоми, радянські пісні тощо. У середовищі реконструкторів із фольклором відбувається те ж саме, але тут варто говорити не про десятиліття, а роки, оскільки багато понять і явищ просто зникають, інші ж відходять на другий план, треті ж є актуальними лише тут і тепер та складають так званий «фольклор мовленнєвих ситуацій».

На підтвердження думки про надзвичайну динамічність такого фольклору треба згадати, як, наприклад, в Україні тільки почали з'являтися бійці в повному важкому обладунку, а більш «легкі» під час бою кричали «Їж консерву!», маючи на увазі неймовірно тяжкі як на той час лати супротивника. Тепер така ситуація не є актуальною, оскільки реконструкторський рух росте й розвивається, і виготовити якісний повний обладунок сьогодні не є проблемою.

Деякі фольклорні тексти побутують виключно всередині певного клубу. Так, всередині асоціації «Фландрія» існує таке явище, як «фламандський заговор» («фламандська змова» або ж «фламандське замовляння», тематично підходять обидва переклади з російської). Це суміш пива із бальзамом на кшталт «7 небес» або «9 сил», вживання якого змушує людину «заговорюватися» (тому й «заговор»). Варто зазначити, що таке повір'я існує лише всередині конкретного історичного об'єднання та не є актуальним для інших.

8. Зростання ролі індивідуального через посилення значення письмових та аудіотехнічних приладів. На протигагу традиційному фольклору, у постфольклорі збільшується роль індивідуального авторства у генезі окремих творів, а також «питома вага» фольклорної імпровізації та новаторчості. Через посилення ролі технічних засобів передачі інформації, які стають рівноправним (якщо не переважаючим) комунікативним типом, зазвичай можна встановити першоджерело фольклорного тексту. Часто тут припиняє дію так званий принцип ОБС («одна баба сказала»), тобто неможливість встановлення першоджерела, поширений у традиційному фольклорі. Натомість можливість встановлення авторства набуває таких самих прав як ознака постфольклору, як колись анонімність у творенні традиційних текстів народної словесності.

Варто розглянути й спробувати класифікувати власне фольклор субкультури реконструкторів. На нашу думку, серед умовних жанрів постфольклору, до яких належать зазначені нижче тексти, слід виділити короткі форми – паремії (анекдоти, лінгвістичні ігри, фольклор мовленнєвих ситуацій), тематичні фольклорні наративи (меморати).

Отже, **жанрова специфіка** фольклору реконструкторів має такі складові:

I. Паремії.

1. Анекдоти. Тематично можна виділити групу текстів про воєнні дії та їхні наслідки. Наприклад:

- *Я Діма. Реконструктор. Я реконструюю Середньовіччя.*

- *Дуже приємно. Я Сергій. Лікар. Ортопед-травматолог. Я реконструюю реконструкторів.*

Надзвичайно великий масив анекдотів стосується виготовлення одягу та обладунків та прискіпливого ставлення до зовнішнього вигляду співбесідника:

- *А чому в тебе меч такий іржавий?*

- *Так знайдено.*

- *Любий, купи мені норкову шубу!*

- *Навіщо вона тобі?*

- *Підкладку на утеплєнд поставлю! (утеплянд (від франц. huppelande) – урочисте верхнє вбрання феодалів Пізнього Середньовіччя – прим. А.Л.)*

*Якщо ви бачите двох молодих людей у дивній військовій формі, один з яких ніжно погладжує колінце іншого, не поспішайте думати, що це п***ки - бути може, це реконструктор Вася перевіряє на якість сукно мундира реконструктора Діми...*

2. Лінгвістичні ігри. Наприклад, на одному із заходів, присвячених епосі Київської Русі та Скандинавії часів вікінгів, був випадок: воєначальник норманів зі своїм військом ішов лісом та голосно звертався до верховного бога: «Один!» На що йому звідусіль відповідали: «Два!»

3. Фольклор мовленнєвих ситуацій. Із надзвичайно швидким розвитком та модифікацією фольклору з'являються «так звані малі форми, життя яких пов'язане не з виконанням у звичайному сенсі, але з реалізацією в процесі мовних контактів» [3]. Такі тексти існують тут і тепер, в конкретних ситуаціях: це тости, вітання, прикмети, графіті, карикатури тощо. Серед реконструкторського фольклору поширені псевдоцитати («Орденський клич: «Ми з тобою в одній коті - ти і я!», «Я не наздожену - арбалетний болт наздожене»), примовки (рос. «Пятнадцать лет – доспехов нет!», «Їж консерву!» (про латників), «Я бачу ересь!» (про неісторичні предмети), «Посилання на джерело!» (під час суперечки про автентичність того чи іншого елемента одягу чи обладунку), «Війна – не головне, головне – маневри!» (про надзвичайно довгий марш до місця бою та нетривалий бій або взагалі відсутність його)) тощо.

II. Тематичні фольклорні наративи.

Серед них варто особливу увагу приділити меморатам, які побутують як в усному, так і в письмовому вигляді. Серед усних, наприклад, можна згадати «лазурну варту». Серед письмових зустрічаються надзвичайно цікаві зразки, зокрема:

Випадок зі мною: стою я біля дерева, спокійно, нікому не заважаючи, справляю нужду... Раптом помітив загадкові тіні неподалік, пролунали голоси так брязкіт мечів. Першим ділом спробував дістати меч з-за пояса, але виявив, що меч залишив у таборі... Робити нічого, окрім одного - ховатися і змиватися. Ось не, щоб причаїться... Стрибок з місця через зростаючі біля дерева кущі, у польоті натягаючи і застібаючи штаниці... Матриця відпочиває...

Начебто, було це торік: був веселий вечір... Настав важкий ранок... Народ в'яло вилазить із шатрів-наметів, поправляючи на собі кафтани та камзоли (теж мені дворяни, млін). У фортецю влітає стрій консерв зі словами «Ми (вирізано) вас (вирізано)

щаз на (вирізано) винесемо!!!)... У відповідь млявий-премлявий поворот голови кількох людей і, не відриваючись від ранкової кави, фраза: «Мсьйо, ви не куртуазні!...»

Варто також звернути увагу на жартівливі стилізації листів до редакції віртуальної періодики, які самі носії визначають як «реконструкторський стиль»:

До редакції нашої газети «ТОЖЕ-Інфо» часто надходять листи читачів з різними питаннями, тут ми наводимо найпоширеніші, і, по мірі можливостей, даємо відповіді кваліфікованих фахівців.

«Нещодавно я дізнався, що мій найкращий друг займається реконструкцією з моєю дружиною... Мало того, виявляється, вона вже займалася реконструкцією з нашим сусідом...».

«Мені 18 років, моєму чоловікові 30. Він каже, що не може займатися реконструкцією кожен день, тому що сильно втомлюється на роботі. Скажіть, таке може бути?»

«Здрастуйте! Мене звуть Олексій, мені 19. У мене трохи незвичайна проблема: в мене є друг, дуже хороший. Й іноді мене відвідують незвичайні фантазії - хочеться зайнятися з ним разом реконструкцією...» - «Нічого, у твоєму віці це нормально. З часом це пройде».

«Оля, 15 років. Коли я дивлюся на свій еннен (еннен – високий жіночий головний убір XIV – XV ст. – прим. А.Л.), то мені стає не по собі, скажіть це у всіх так?» - «Олю, будова голови у всіх різна, може він вам просто не підходить».

«Пише вам пенсіонер з міста Урюпінська. Мені вже 72, і онуки запевняють, що в моєму віці займатися реконструкцією вже просто смішно» - «Сміємо вас запевнити: займатися реконструкцією смішно в будь-якому віці».

«Після мого повернення з фестивалю мій хлопець знайшов у мене в рюкзаку чоловічий чепчик. Він влаштував жахливий скандал. Я не хочу його втрачати, але і зшити йому такий само я не зможу...»

Отже, бачимо, що жанрова система фольклору субкультури реконструкторів досить різноманітна. Це в черговий раз свідчить про те, що давно минули ті часи, коли цей рух любителів історії лише виокремлювався на тлі інших молодіжних та професійних угруповань. Сьогодні історична реконструкція набирає потужних обертів як на вітчизняній, так і світовій арені. В Україні та за її межами постійно проходять тематичні заходи – турніри, змагання лучників, кавалеристів, масові бої, середньовічні бали, конкурси костюмів тощо. Та ця субкультура, на відміну від багатьох інших, не є інтравертною: майже всі заходи відвідує величезна кількість туристів, що дає змогу простому люду зануритися в історію та відчувати, як це колись було насправді. А підрастаюче покоління матиме грандіозний досвід та стимул по-справжньому любити свою Батьківщину, пишаючись такими її представниками та рівняючись на них.

Список використаних джерел:

1. Неклюдов С.Ю.. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы // <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm>; 2. Неклюдов С.Ю.. Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты // <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov15.htm>; 3. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура // <http://www.infolib.info/philol/putilov/6.htm>; 4. Соколов К.Б., Осокин Ю.В.. Глобализация культуры - стандартизация или взаимное обогащение? // <http://www.rubr.pics/29483ref/file.pdf>; 5. Щепанская Татьяна. Традиции городских субкультур // <http://poezhaiv.narod.ru/subcult-f.htm>. **Інтернет-ресурси, де бралися тексти:** 1. <http://www.neformat.net/lofiversion/index.php/t14410-0.html>; 2. <http://www.truehistory.ru/forum/viewtopic.php?t=3103&sid=2a71f8d5ffbfa96499cebef1a653ec66>

Глосарій:

Бацок – бацинет, басинет (від фр. *bacinet*, *bassinet*) – різновид шоломів.

Бригант (від нім. brigantine) – рід обладунку із приклепаними до тканини або шкіри металевими пластинами; серед реконструкторів це загальна назва усіх обладунків подібної конструкції незалежно від розмаїття історичних регіональних назв.

Бугурт (від дав.-в.-нім. Buhurt, старофр. bouhoirt або buhurt - «ударяти») – турнір, протягом якого дві групи лицарів билися одне з одним; сьогодні – це загальна назва масового бою необмеженої кількості людей.

Вафля (скажена фавля, стеганка, стегач) – стегана ромбами тканинна або шкіряна куртка.

Відроїд – презирлива назва людини з неакуратно зробленим або таким, що не має історичного підтвердження, обладунком. Назва «ведроїд» походить від зовнішньої подібності абияк зробленого шолома типу «топхельм» із відром.

Гоблін (гобуль, марсіянин, марсопіхота, неуподоблюсь, покемон, спейсмарін) – те ж саме, що і «відроїд», але в більш широкому розумінні (не лише за подібністю шолома).

Воли (від рос. «влом» або «валити роботу») – персоніфіковані лінощі; «ганяти волів» - проганяти лінощі.

Двері – неймовірно великий щит (на кшталт істор. павези).

Ересь, «Я бачу ересь!» – будь-який неісторичний чи неавтентичний предмет, елемент одягу, обладунку, зброї тощо, іноді – просто негативне ставлення людини до будь-чого.

Колупалка (довгомір) – будь-яка довга дворучна зброя.

Консерва – босць, одягнений у повний латний обладунок; «їж консерву!» - заклик бити латника.

Лівінєхісторі (від англ. living history – «жива історія») – тип заходів, на яких до найменших дрібниць відтворюється життя, побут, військова справа, дозволяя певної епохи та регіону.

М'ясобійник (коридор смерті) – вузький коридор за брамою фортеці, під час штурму якої туди набивається величезна кількість бійців і відбуваються найзапекліші бої, при чому захисники фортеці мають великі переваги.

Нарамник (кота, від фр. cotte) – спеціальна накидка поверх обладунку (одягається «на раму»), на якій зображено геральдичні кольори певного регіону.

Салатниця (салад, сале́д, салада – від фр. salade) – різновид шоломів.

Пуссіфайт (від англ. pussy – «ніжний» і fight – «боротьба», «бій») – бій не на повну силу, полегшений тип бою.

Чітерський обладунок, зброя (від англ. cheat – «шахрайство», «обдурювати») – полегшений задля більшої зручності обладунок (зброя), зроблений зазвичай із титану або без дотримання історичної технології.

Лариса Антохі, аспірантка **ОБРАЗНО-ПРЕДМЕТНИЙ РЯД МОЛДАВСЬКИХ "КОЛІНД" (КОЛЯДОК)**

Анотація

Пропонована стаття – спроба з'ясувати специфіку предметно-образного ряду молдавських «колінд», їхню первину утилітарну магічну функцію, семантику, ритмічну будову та віршовий розмір. Головна увага звертається на з'ясування генези молдавських «колінд», використовуючи компаративний аналіз тем та сюжетів різдвяної вітальної молдавської поезії.

Ключові слова: образ, тема, жанр, предметний ряд, сюжет, колядка, «колінда»,

Summary

Larisa Antohi. FIGURATIVE AND OBJECTIVE SERIES OF MOLDOVAN "COLINDS" (CHRISTMAS CAROLS)

This article is an attempt to explain the specifics of a figurative and objective series of Moldovan "colinds" (Christmas carols), their primary utilitarian magic function, semantics, rhythmic structure and poetical size. The main attention is paid to the elucidation of the genesis of Moldovan "colinds" with using a comparative analysis of themes and plots the Christmas greeting of the Moldovan-Romanian poetry.

Key words: image, title, genre, objective series, story, Christmas carols, «colinda».

Календарний фольклор кожного народу містить чимало фактів давнього побуту, звичаїв, які іншим галузям науки вже недоступні. Ті спільні риси, які трапляються в фольклорі різних народів, свідчать про їх донаціональну генезу. Різдвяно-новорічні жанри, в основі яких вітальна функція, – не з розряду найдавніших видів народної творчості. Проте ніхто з дослідників не ставить під сумнів і їхньої принаймні тисячолітньої тягlostі. На той час народи сучасної Європи в основному вже визначили власні традиції не лише в побутовій сфері, а й у фольклорі.

Вітальна народна поезія показова тим, що дає відповіді не те, що той чи інший етнос визначає своїм пріоритетом в різних сферах сімейного та суспільного побуту, який тип господарства вважається для нього провідним. Багато народних новорічних піснеспівів окреслює не тільки сферу сімейних стосунків, а й форми укладення шлюбів, що значно відрізняються від сучасних.

Волоський етнічний компонент має не тільки давню історію сусідства з українцями, а й схожі різдвяно-новорічні традиції. Тому десь на грані лише фольклорних текстів можна визначити, що в системі усної народної творчості українців молдован та румун можна вважати специфічно національним. Отже, для встановлення національної специфіки української різдвяно-новорічної поезії повинна прислухатися й ця розвідка.

Навіть поверхове ознайомлення з текстами румунських та українських різдвяно-новорічних пісень показує, що їхні головні теми дещо різняться. Відтак ще більшою мірою, вочевидь, різняться й самі образи. Специфіку предметно-образного ряду й збираємося окреслити в цій статті.

Зупинимось на разі на найбільш схожому відповіднику українських колядок, який в молдовсько-румунській фольклористиці фігурує під назвою «колінди». Хоч ряд дослідників неслов'янське походження вбачають і в самій назві «коляда», проте з румунським чи загалом волоським напрямом її поширення не пов'язують. Філарет Колесса вбачає в ній греко-римські впливи IV – IX ст. в процесі спільної колонізації слов'янами та греками й римлянами чорноморського узбережжя та берегів Дунаю [8; 49]. Лише окремі українські дослідники визнають і факт переважаючого побутування цього жанру в південно-західному ареалі українських етнічних територій [4; 126].

Наше завдання полягає в тому, щоб на основі порівняльного вивчення основних тем та сюжетів молдовських колінд визначити, чи вони сформувалися в спільному ручищі дунайсько-причорноморських традицій, чи все таки визрівали в своїх національних рамцях. Незалежно від того, наскільки швидко змінюється основний зміст репертуару колядників та наскільки вагоме місце в цій традиції відводиться імпровізаційному елементу, як показали наші попередні дослідження основний перелік тем, мотивів і навіть сюжетів в них залишається сталим. Отже, чим більше відмінного, тим новішим треба уявляти й весь жанр в цілому. Сподіваємося, що детальне вивчення предметно-образного ряду

молдовських колінд дасть надійний фактаж для роздумів над дилемою, чи українці засвоїли колядки від своїх південніших сусідів, де вони займають досить широкий ареал поширення, механістично, чи все-таки сформували власний канон цього жанру.

На необхідності компаративного, зокрема румунсько-українського (до румунської відносили й молдавську обрядовість) дослідження календарної обрядовості взагалі, наполягали О. Потебня [12; 683-684], О. Веселовський [2; 428], М. Грушевський [3; 309] та інші. На їх думку, такий аналіз здатний пояснити деякі фольклорні елементи, які були занесені до нашої старої творчості з Причорномор'я і Подунав'я в період великого переселення народів. Проте далі українські дослідники (крім названих вище, Ф. Колесса, О.Дей, І. Ребошапка, В. Скуратівський, О. Курочкін, В. Давидюк, А. Мойсей та інші) хоча опосередковано для порівняльного дослідження й наводили приклади з румунсько-молдавської обрядовості, проте ґрунтовного аналізу із залученням текстових матеріалів чи хоча б прискіпливого аналізу основних мотивів молдавсько-румунських колядок в порівнянні з аналогічним українським фактажем українська фольклористика не має. Тим часом саме в площині порівняння сюжетів колядок двох сусідніх народів, серед яких вони відзначаються найбільшою популярністю, знаходиться й проблема гіпотетичної батьківщини жанру.

Найбільшу вербальну частку в системі календарної обрядовості молдован займають різдвяні обхідні пісні, які в місцевій традиції називаються коліндами. Вони й становлять об'єкт нашого дослідження. Від українських сюжети такої поезії деколи різняться навіть розміром (3+3), або ж (4+4), істотно – тематикою, образністю, традиційним переліком мотивів і сюжетів. Що ж до основної функції, то її визначає та сама вітально-величальна спрямованість, яка притаманна й українським колядкам. Румунський фольклорист О.Бирля називає колінди традиційними народними піснями побажання епіко-ліричного характеру, які складаються від 20 до 60 рядків [16; 4].

Дослідники колядок майже одностайно сходилися в тому, що первинна функція цього жанру захована в його назві. Більшість із них вважає, що для українського лексикону вона чужа. І тільки найпереконливіші слов'янофіли наводять аргументи на користь можливості слов'янського походження назви, вбачаючи її корінь в слові «колокіл», спорідненому з «калатати», у зв'язку з чим вбачають у ній функцію скликання предків на ритуальну вечерю. Щоправда, таке значення виводять з литовського, що буквально означає *кликати* [11; 28-32].

Загальновідомо, що лексема «колінде», як і «коляда» походить від латинського «*colindae*» й побутує в багатьох народів Східної Європи від Балкан до Балтійського моря. Однак семантичний ряд цього кореня має своє представництво і в інших мовах, як споріднених із латиною, так і цілком відсторонених від неї.

Нам відомі понад двадцять тлумачень цього терміну: слов'янські, латинські, фрако-дакійські, індійські, грецькі тощо. Ось тільки деякі з них: у давніх слов'ян та древніх римлян це назва свята зимового сонцестояння, у гето-дакійському розумінні це ім'я одного з богів (Д.Кантемір, О.Потебня), в індійській міфології «календа» – це дочка сонця. Проте початково в стародавньому Римі цим

терміном називали день, коли священики виголошували початок нового місяця дієсловом “calare”, що означає «кликати». А пішло це від того, що коли виходив новий місяць, клірики скликали народ магічними формулами, де кілька разів повторювали: “Я кличу!” [10; 144].

В західній Європі подібним словом називають деякі об'єкти, пов'язані з Різдом. Зокрема у Франції так називають ритуальне дерево, аналогічне українському пльцю. У болгар ним називають ритуальні пісні, які виконують в Лазареву суботу, а в білорусів – на Різдво й на Пасху. У словаків, хорватів, поляків такі пісні трапляються рідше, відповідно мало поширені й назви на їх означення.

М. Грушевський, розглядаючи походження українського свята Коляди, зазначав, що переплетення чужої назви у слов'ян вказує на сильні греко-римські впливи в чорноморсько-дунайській добі (IV – IX ст), коли українська колонізація досягла берега Чорного моря й Дунаю, де вона зустрілася безпосередньо з греко-римським світом”. Се ім'я вигнало стару тубильчу назву Корочюна, що досі начебто заховалось в Західній Україні, у волохів і болгар, а для XII ст. засвідчена новогрецьким літописом, що се була загальна назва” [3; 177]. Саму назву він розумів з одного боку, як номінацію найкоротшого дня, з іншого такого, що вже поступив, “покрачував”. Обидві назви, науковець, відносив до введінсько-варвариного циклу, які перенеслися на Коляду разом з різними святочиними церемоніями.

Домінує в українській фольклористиці думка, що з назвою Коляда українці вперше познайомилися тоді, коли жили при Дунаї поряд із римлянами, тобто приблизно на початку IX ст. [4; 155]. Як стверджує В. Давидюк, «на Коляду, за міфологічними уявленнями українців народжується сонце». Тому весь обрядовий план свята легко вкладається в світоглядні рамки міфу про умираючу та оживаючу природу [4; 151]. Не ставлячи жодним чином сказаного під сумнів, водночас сміємо зауважити, що в молдавських коліндах сюжет про космічну тріаду – трьох гостей із неба, які приходять на допомогу господареві «на нове літо», відсутній. Будь-які інші, які могли б означати відмирання старого й народження нового, невідомі також. Звідси значно більше підстав вважати, що в українській різдвяній обрядовості ці мотиви з'явилися внаслідок контамінації колядок зі щедрівками.

У молдавській фольклористиці єдиної думки щодо походження назви «колінда» та обрядодій самого свята також нема. Це пояснюється тим, що одні дослідники (В. Александрі, Б. Хаждеу, П. Караман, А. Денсушану) , розглядаючи ці проблеми, цілком поклалися на вже усталену думку про їх греко-римське походження, тоді як інші (Д. Кантемір,) шукали відповіді в біблійних сюжетах. Проте найвірогіднішою, на нашу думку, виявляється гіпотеза тих, які доводили, що румуни (маючи на увазі і молдован) запозичили від греків та римлян лише номенклатуру деяких обрядів (такі як колінде, кречун, плугушорул, русаліє), а самі ритуали виявляють автохтонний фракійський характер. Вони доводили, по-перше, що не всі молдавські «колінди» мають релігійний характер, по-друге, що отождествити всі календарні обряди з римськими – повний абсурд, адже латиністи втрачали з поля зору локальний шар традицій, який набагато давніший ніж їх грецько-римське запозичення [10; 182].

Аналогічні запозичення в «малоруській колядці» на століття раніше вбачав і російський вчений українського походження М. Коробка. На думку вченого, «назва *колядки* прищепилася вже на східнослов'янському ґрунті, де грецько-римські впливи стрінулися вже з виробленою новорічною обрядовістю й величальними піснями місцевого походження» [9; 57].

Молдовські фольклористи поетичні тексти традиційних колінд, які дійшли до наших днів, відносять до найархаїчнішого пласту фольклору молдован. Та все ж визнають, що протягом століть вони зазнали змін у зв'язку з адаптуванням до конкретних історичних та соціальних умов. Квінтесенція традиційних колінд вбачається в тому, що це та поезія, в якій головно відображені рід занять населення та віра в магічне значення слова [4; 205-206].

Недругорядне значення в питанні походження та функціонального призначення таких пісень належить з'ясуванню господарської специфіки, відображеної у текстах. В нашому випадку – ще й її співвідносність з аналогічною українською фольклорною традицією. На текстуальному рівні господарська специфіка молдавських колінд дещо відміна від української. Щоправда, за переліком основних тематичних циклів цієї різниці особливо не помітно. За тематичним принципом традиційно серед молдавських колінд розрізняють: космогонічні, професійні, про кохання, родині, моральні, княжі, біблійні та апокрифічні, а також колінди-балади [10; 208]. Молдовська фольклористка М. Мокану знаходить усі ці тематичні відгалуження й у календарної обрядовості молдован Басарабії [15; 6], де головно здійснювалися наші польові спостереження. Однак окремі науковці пріоритет в класифікаційних питаннях віддають часу виникнення цих творів. Зокрема П. Караман та М. Бретулеску залежно від цього виділяють два основні різновиди колінд: традиційні та модерні (оскільки жанр колядок в молдавському фольклорі на відміну від українського не припинив свого продуктивного побутування й досі).

Вразливість першої з наведених класифікацій у тому, що в одному й тому ж тексті можуть бути наявні професійні, родині й космогонічні образи. Українська дослідниця західнополіського календарного фольклору О. Білик в одній зі своїх статей віддає пріоритет господарській специфіці вітально-величальних текстів, виділяючи в них мисливські, скотарські й хліборобські. Наведена дослідницею статистика повинна, на її думку, відобразити господарські переваги населення щодо певних видів трудової діяльності [1; 55-71]. Гадаємо, що молдавський матеріал в порівнянні з українським надасть не менш промовисті факти. Серед основних занять молдован Басарабії з їхніх колінд помічаємо дещо інший склад занять населення, ніж в українців. Серед них, крім традиційного мисливства, відгінного скотарства, рільництва, присутні ще рибальство та торгівля. Однак ці відмінності стосуються тільки т. зв. модерних текстів. Зрозуміло, що їх вік обмежений.

За типом адресата наявні колінди, як і в українців, адресовані парубкові або дівчині, господарю, рідше ґаздині.

Серед загального масиву колядних текстів різдвяні пісні з пастушими мотивами становлять близько 40% від загальної кількості. Це найпитоміша частина, що свідчить про домінування скотарської специфіки в молдавському побуті і визначає національну специфіку жанру.

Адресатами таких пісень щоразу постає хлопець-пастух. Дівчина ж перебуває на периферійних ролях. Почасти вона взагалі постає в образі ягнички, вочевидь, символізуючи, згідно з естетичними уподобаннями молдован, красу, покірність, витривалість, щирість, ніжність, поміркованість, чистоту. Така символіка дівчини характерна не лише для фольклору, а й для молдовської та румунської професійних літератур.

В такому образі дівчина піддається насильницькому захопленню, що багатьма своїми рисами нагадує один з видів ініціаційних випробувань, про який вона (можливо в формі інакомовлення для невтоємчених) розповідає в колінді своїм сестрам:

*Bun voinicul (Costea),
n goană ne-a luară
Pin la stan de piatră;
Sub stană de piatră –
Numai o Ciută scăpată.
Moartă, leșinată,
De cal bun călcată,
De ogar mușcată.*

*Славний воїн (Костя),
Довго нас ганятиме
Поки камінням не присипле;
А під тим камінням
Одна ягничка виживе,
Напівмертва, причавлена,
Дуже конем затоптана,
Дуже собакою покусана [15: 58-60].*

Надмірна увага вівцям пояснює їх важливе значення в житті молдован. Місцем виникнення таких мотивів вочевидь була гірська місцевість, яка не сприяла вирощуванню злакових культур. Тому наскрізний образ гір та долин в коліндах з подібною тематикою відбиває структуру господарства гірських районів. Утримувати овець за таких умов було не просто зручно, а й єдино можливо.

Спостереження над текстами таких колінд переконує нас у тому, що їх виконували навесні:

*La munți ninge, plouă,
La șes cade rouă;
Rouă de pe șes
D-un lac mi se face.*

*В горах сніжить, дощить,
В долині росить;
З тієї роси,
Утворилося долиня [15: 58-60].*

Загальновідомо, що весняна пора не лише вважалася початком господарського року, незалежно від специфіки основних господарських занять, а й відкривала сезон парубання, в т. ч. й створення нових сімей. Тому значна частина таких весняних колядок доповнюється шлюбними образами.

Другу за кількістю мотивів (понад 20%) групу колінд, займають аграрні, які також тісно переплітаються зі шлюбними. Серед пісень аграрного спрямування пріоритетними виявляються рілляницька, виноградарська та садівнича тематика. Незважаючи на те, що в таких коліндах господарством займаються переважно жінки, можливо тому, що чоловіки в цей час випасали худобу, адресатами таких пісень неодмінно постають представники чоловічої статті.

Випасання худоби займало у чоловіків багато часу, майже цілий рік. Тому вся інша робота лягала на жіночі плечі. Чоловіків викликали з пасовищ лише на найтяжчу роботу, тобто в сезон розмноження тварин, в нашому випадку ягнят, та на збирання урожаю. Ці події, як правило, закінчувались банкетом. Про це яскраво змальовано в молдавській колінді «Лерульо». У ній «підгорянка» просить прийти Георгія, коли овечки покотилися, «румунка» – коли достигло жито, білява «днісрянка» – коли дозрів виноград.

Як відомо, перші ягнята можуть з'являтися і в січні. А отже, цілком можливо, що саме до цієї нагоди пастухи поверталися з пасовищ додому. Наступна перерва в відгінному перебуванні овець на пасовищах в міру хліборобсько-скотарської специфіки ведення господарства молдованами могла приурочуватися до жнив. І звичайно чекали на господарську підмогу всього чоловічого населення в осінню пору, під час збирання винограду. На сьогодні з майже повною утратою традицій відгінного вівчарства підтвердити чи заперечити такі особливості господарської діяльності вже неможливо. Тож наші припущення, зроблені на основі фольклорних текстів, – це лише наша робоча гіпотеза.

Семантика вище згадуваної колінди чітко виділяє три антропологічних типів молдаванок та відповідну цим типам специфіку їхнього господарства. Біляві – це днісрянки, які в міру свого місцезнаходження біля води, де найбільше трави, займалися скотарством. Румунки, які займалися рільництвом, називаються рум'яними, можливо від того, що жнучи жито в найгарячішу пору року, вони від пекучого сонця наливалися рум'янцем. Третім типом молдаванок виступають підгірянки, ті що під горою, які відповідно до розташування займалися виноградарством.

Проте незважаючи на різне локальне розташування жінок, всі вони чекають одного й того ж Георгія, якого називають братом. Отже, маємо елементи полігінії. Зокрема, такі форми звертання, як «брат» нагадують стосунки міжплемінної екзогамії, які дозволяли всім членам споріднених племен вважати себе родичами, звідки можлива й така форма звертання.

Герой в залежності від кліматичних умов змінював місце пасовиська отар. В кінці зими таким могло бути місце біля води, де найшвидше проростає травичка, тому пастух жив у цей час з білявою днісрянкою. Під час літньої спеки, коли вівці не були ситими, найкращим місцем для випасання могло стати вижате поле, стерня, а отже пастухи в цей час віддавали перевагу румункам. Після остаточного висихання трав на полях і долинах вони знову вирушали в гори, де трава зберігала свої властивості найкраще. Так кожного року пастухи проходили одну і ту дорогу. З часом такі явища набули сталості й перейшли в розряд традиційних.

Колінд, які засвідчують інші способи господарювання, менше. Молдовські фольклористи звертають увагу на колінди з мисливськими мотивами, які вважають найархаїчнішою верствою цього жанру [10; 210]. Текстів таких пісень порівняно небагато, деє близько 15%. Найуживаніші з них: «Cerbul» (Олень), «Arcul și săgeata» (Воїн та лук), «Leu, leu s-a lăudat» (Лев, лев вихвалявся), «Domn, domn să-nălțăm» (Господа, господа прославляти).

Образ хлопця-мисливця в молдавських коліндах має дуже глибоке коріння. За припущенням деяких дослідників він міг зародитися приблизно в Х тис. до н. е., на перехресті палеоліту і мезоліту, одночасно з таненням льодовика та утворення стабільного теплого та волого клімату між Дністром та Карпатами, що спровокувало до міграції великої рогатої худоби, яка пристосовувалась до холоду, на північ. В цей же час, коли основною здобиччю для мисливців стають менші, але водночас і дуже швидкі тварини, було винайдено й

лук та стрілу [10; 210], образи яких назавжди увійшли в колінди з мисливськими мотивами.

Чи можна беззастережно вбачати в цьому образі неперервність ще з тих часів, питання хоч і спірне, але як показує практика, далеко не риторичне. В.Давидюк пропонує «для визначення історичних параметрів тексту» враховувати не лише основні теми та образи в межах одного жанру, а й враховувати їх присутність чи відсутність в інших жанрах [4; 142]. Найчастіше тематичним аналогом багатьох українських колядок мисливсько-лицарського змісту вважають билини, думи, казки. Одначе на побутовому рівні деякі речі, як той же лук і стріли, виконують свої функції упродовж століть, а то й тисячоліть. Тому тут важко не погодитись із думкою М. Грушевського, що в основі теперішніх колядок, лежать мотиви й ідеї давніші від дружинного побуту, і тільки потім вони скомбінувалися з мотивами пізнішої доби [3; 262].

Молдавські мисливські колінди, як і українські колядки, за змістом дуже близькі до ініціальних казкових мотивів. І справді, герой таких колінд мандрує, полює на оленя. Часто перше успішне полювання в таких сюжетах, як і в традиційних мисливських громадянствах, що існують від часів мезоліту, спричинює одруження парубка.

Однак в українському фольклорі В.Давидюк колядки з аналогічними мотивами за наявністю в них зимових мотивів, що само по собі, на думку вченого, є пізнім явищем, адже й серед українських текстів значно більша їх частина освітує весняну та осінню пору року, а крім цього ще й елементів княжого побуту в них, відносить тільки до княжих часів.

Молдовські колінди на мисливську тему також переважно відображають зимову пору.

Зимовою роботою вважається й ткацтво й прядіння, які присутні в таких піснях. Проте, як ми вже переконались, зимова пора для молдавських колінд на відміну від українських – не рідкість. І хоч в них так само присутні княжі образи та елементи, як цар, паничі, бичачі роги, оленячі роги, білосніжні келихи, однак, на нашу думку, ці атрибути припасувалися до родинно-общинних обрядів пізніше.

Колінди з аналогічними мотивами, як правило в деталях описують дії мисливця, що є свідченням високого професіоналізму людей того часу до такого виду діяльності. Так герой колінди «Олень», знаючи коли напасти на тварину (коли олень спускається з пагорба в долину, коли олень в комишині), де вона знаходиться (де сонячно та спокійно, де довгі гори та долини, де глибокі джерела), чим живиться (травичкою з-під каменя), дуже легко знаходить оленя (по дорозі уздрів). Іван маючи належне знаряддя, цілиться в третє ребро, бо воно найболючіше. Тоді безсилий тварині надягає батіг і несе її по хатах показуючи цим, що він пройшов випробування і може претендувати на дівчину [7].

На шлюбний мотив такого тексту вказує і обряд прощання з родичами, який й до сьогодні зберіг канонічне значення в молдавських весіллях. Так за весільним обрядом молодий перед тим, як іти до нареченої має попрощатися зі своїми родичами. Спочатку прощається з батьками, потім із рідними братами та сестрами, вкінці – з тітками та дядьками. Така ж ієрархічна послідовність виконання ритуалу простежується і в багатьох молдавських коліндах. Єдність

змістовного плану в різних видах фольклору може слугувати лише доказом автохтонності традиції. Про те саме свідчить і відображений в колінді факт полювання мисливця на оленя в четвер. Сьогодні традиційно в ході молдовського весілля в четвер колють свиню. Вочевидь ця традиція могла зберегтися ще з часів полювання на диких тварин. Всі ж інші мотиви полювання, як полювання на «лева», «змія» – пізнішого походження.

Про пізніше походження названь образів говорять і залишки княжого побуту. Так в одній з колінд «Лев, царю вихвалявся» герой відсікши левину голову, яку чомусь називає зміною, не носить її з собою по-хатах, як зазвичай, а вже несе цареві, тобто своєму майбутньому тестові, який має відати Іванові півцарства та свою доньку. Тексти таких колінд нагадують древню грецьку міфологію, а значить генетично пізніші за ті, мотиви яких, на думку молдовських учених, сягають своїм корінням часів мезоліту [7].

Відгомін мезолітичного періоду молдовські фольклористи вбачають і в коліндах із рибальськими мотивами [10; 211]. Таких колінд також небагато. Їх кількість становлять приблизно 15% від загальної кількості. Найуживаніші з них: «Peștele și mreața fetei» (Риба та сітка дівчини), «Dulful, monstru marin» (Дулф, морський монстр), «Cel pește de mare» (Морська риба) тощо.

Молдовським коліндам на рибальську тематику притаманні й вірування в морського тотема або духа – Дулфа. Деякі молдавські фольклористи порівнюють його із образом «Ящера», володарем морських вод у східних слов'ян, який вимагав людських жертв і отримував їх у вигляді молодих дівчат, іноді парубків [10; 211]. Російський вчений Б. Рібаков, досліджуючи цю народну гру, припускав, що цей образ міг виникнути в теплу та вологу епоху мезоліту, коли рибальство стало другим важливим заняттям, після полювання в житті первісних людей [13; 124].

В колінді «Дулф, морський монстр» [15; 49] Дулф виходить з моря та псує багато ягничок (дівчат) а також поїдає молодих парубків. Аналогічно до українських казок в цьому можна вбачати мотив пробоного шлюбу дівчини. Особливістю такого шлюбу була регламентація першого злягання тільки з тотемом.

Як засвідчують тексти, проганяв Дулфа або влаштовував пастку на нього парубок, рідше дівчина. Тому возвеличуються в таких колядках частіше парубки ніж дівчата, а це яскравий вияв генетичної патріархальності таких мотивів, а заодно й обрядів.

В рибальських коліндах завжди тепла пора року, найвірогідніше пізня весна. Дівчина-рибалка, закинувши невід, садить в саду квіти для віночка, потім їх збирає, що свідчить про сезонну довготривалість цього процесу. Присутні в таких колядках поряд з господарськими й мотиви шлюбних приготувань: дівчина садить базилік, готує букети, наткала шовку, заплела сітку, і лише наловивши вдосталь риби, справила весілля.

Роль хлопця-рибалки відміна від дівчої. В коліндах він також може плести шовкову сітку, проте ніколи не користує з неї сам. Частіше чесноти парубка проявляються в його оборонних функціях: він охороняє угіддя від головної загрози – Дулфа. Іноді хлопець проганяв його спільно з братами, але дівчина діставалась йому одному. Такий мотив знову ж таки нагадує ініціаційний обряд,

коли парубок пройшовши випробування, мав право на статеві стосунки з дівчиною.

Одним із найпізніших у молдовських коліндах мотив торговців, який також переплітається зі шлюбними мотивами. За нашими підрахунками тексти з цим образом налічують приблизно 15 %. У них торговці приходять на кораблях та привозять сувої шовку та багато подарунків. За це найчастіше просять дівчину. Отже, в такий спосіб молдовська колінда має в своєму складі як мотиви, пов'язані з примітивним полюванням та рибальством, так і ті, які відображають ведення цивілізованих торгівельних відносин. У коліндах з торгівельними мотивами, дівчина все виглядає на море, перша помічає чорний корабель й пропускає торговців, щоб їх не помітили її брати, тобто представники її роду. Якби вони про це дізналися, ті змушені були б пройти митний контроль.

Шлюбними мотивами пройняті усі колінди. Про їх наявність засвідчують парні образи: дві яблуні, два голуби, два калачі, дві стеблини, дві ягоди, два куші ліщини тощо. Кінцева функція усіх колінд, як правило, закінчується веселлям або побажанням успіхів у його реалізації.

На думку молдавських фольклористів спочатку колінди мали магічне, величальне призначення [10; 213]. В них оспівувалося бажане як дійсне. Господарів величають, називають панами. Отже, людина живе в достатку та затишку, де жито, виноград, сади, приносять хороші плоди, розвивається скотарство, поля приносять великий урожай злаків, парубки вдало проходять випробування, дівчата мають з кого вибирати хороших женихів. Головне робити все вчасно та вправно. Тому можна погодитися із Г. Сокіл, яка зазначала: «в міру того, як людина збагачувалася досвідом, помічаючи, що пори року циклічно повторюються задля того, щоб наступний рік був не менш сприятливим, ніж попередній, вона прагнула наслідувати певні дії, робити все так само, як і в минулому році. Частина регулярно повторюваних актів втрачала своє практичне значення і ставала обрядом» [14; 55].

Отже, молдавські колінди є одним з найзагадковіших жанрів усної народної творчості, який законсервував ряд специфічних ознак. Предметно-тематичний ряд цього жанру свідчить про те, що вони генетично мають дуже глибоке коріння. Найдавніші із них сягають епохи мезоліту. За ритмічною будовою їх віршових розмірів (3+3 або 4+4), стильовими особливостями, за якими після кожного рядка заспіву йде приспів-рефрен, патріархальним характером та шлюбною тематикою вони подібні до українських колядок. Втративши первісні утилітарні магічні функції такі пісні зберегли лише величальний характер.

Список використаних джерел:

1. Білик О. Щедрівки Західного Полісся: господарський аспект // *Фольклористичні зошити*. – Вип. 6, 2008. – 334 с.;
2. Веселовський А. Румынские, славянские и греческие коляды // *Сборник отделения русского языка и словесности Академии наук*, №4., 1883. – 248 с.;
3. Грушевський М. Історія Української літератури: В 3 т., 9-ти кн. – Київ, 1993. – Т.1. – 392 с.;
4. Давидюк В. Історично-географічна атрибутивність щедрівок та колядок // *Фольклористичні зошити*. – Вип.6. – 2003. – С. 123-148.;
5. Давидюк В. *Крокове колесо. Нариси з історичної семантики українського народу*. – Київ, 2002. – 188 с.;
6. *Записано в с. Комишівека Ізмайльського району Одеської області від Тудора Йордакеску, 1945 р.н.*;
7. *Записано в с. Орлівка Ренійського району Одеської області від Єфросинії Берлінської, 1950 р.н.*;
8. Колесса Ф. *Українська усна словесність*. – Львів, 1938. – 644 с.;
9. Коробка Н. К *изучению малорусских колядок*// *Известия и отделения Академии наук*. – Санкт –

Петербург., 1902. – Ки. 3.; 10. Креация популаре (Курс теоретик де фольклор ромынеск дин Басарабия, Транснистрия ши Буковина). – Кишинев. – 1991. – Паж. 182.; 11. Петров В. Обрядовый фольклор календарного цикла та його общинно-виробничі основи // Народна творчість та етнографія. – 1966. – Ч. 1. – С.28-32.; 12. Потебня А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. – Т.2: Колядки и щедровки. – Варшава, 1887. – 810 с.; 13. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – Москва, 1987. – 782 с.; 14. Сокіл Г. Українські обхідні календарно-обрядові пісні: структура, функції, семантика. – Львів, - 2004, – 268 с.; 15. Maria Mocanu Colinde din sudul Basarabiei, Chişinău., 2007. – 184 p.; 16. Ovidiu Bîrlea, Obiceiul colindatului şi colindele, Timişoara, 1998.

Дар'я Анцибор, магістрантка

ПРИРОДА СМІХУ В ЧОРНОБИЛЬСЬКОМУ ТА ЕПІДЕМІЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ

Анотація

У статті досліджуються питання природи сміху в чорнобильському та епідемічному фольклорі, робиться акцент на дослідженні найбільш продуктивних спільних мотивів та їхню реалізацію в різних розповсюджених жанрах цих двох різновидів ситуативного фольклору.

Summary

The article is devoted to the problem of the source of laugh in Chornobyl and epidemic folklore. The special attention is paid to the analysis of the most productive common motifs and their realization in the most common genres in these two types of situational folklore.

Сміх відіграє надзвичайно важливу роль у житті людини, і не просто тому, що дає нам позитивні емоції, а скоріше тому, що змушує переживати ситуацію психологічно й духовно очищуватися (катарсисувати, якщо слідувати за Аристотелем). Над тим, чому і коли ми сміємося, замислювалися ще в часи античності, ситуація не змінилася і з плином років. Одна з найдовершеніших робіт на цю тему, написана В.Проппом, називалася «Проблеми комізму й сміху. Ритуальний сміх у фольклорі...». Вона й стала новою відправною точкою в розробці цього питання.

Споконвічно сміх виступав органічним формантом ритуалів, обрядів [1, 94]. У даній розвідці нас найбільше цікавить те, яким чином репрезентуються пласти усвідомлення сміху-катарсису зараз, чи збереглися якісь рудименти первісної сміхової культури і чи остаточно сміх сьогодні втратив магічну функцію. У часи, які відзначаються особливим екстремальним континуумом, реакція людини на навколишній світ деформується, і це неодмінно відображається і в характері поведінки й мовлення. Існує певний поріг чутливості, переступивши який людина одразу шукає психологічного розвантаження, найчастіше у двох крайнощах – у слъзах або в сміхові. Це і є той захисний бар'єр, який ставить сама людина психіка, стикнувшись із якоюсь екстремальною ситуацією й перебуваючи в певному напруженні якийсь час. Недарма Узенер порівнює явище сміху під час смерті або похорон з голосіннями і вважає, що сміх звільняє від горя. Тому того, хто знаходиться в траурі, треба розсмішити; тому поруч із плакальницями можна спостерігати буфонів [2, 214].

Якщо йти від зворотнього й розглядати випадки, коли сміятися у фольклорній традиції заборонено, то можемо помітити певну закономірну амбівалентність у природі сміху й не-сміху. Так, заборона сміху спостерігається в сюжетах, предметом яких є проникнення живого в царство померлих [2, 217]. Тут же

можна згадати описаний у літературі М.Коцюбинським гуцульський обряд лопаток в «Тінях забутих предків», коли односельчани, ховаючи Івана, сміялися, танцювали під гучну музику, грали в різні веселі ігри. Такий сміх якраз і виражав оцю концепцію життєствердної сили. У цьому протиставленні двох світів сміх стає домінантною особливістю живих. Згадаємо чарівні казки, в який герой, потрапляючи до тридев'ятого царства, не спить, не їсть і не сміється. Момент, коли він засміється, видасть його за живого, оскільки в тому світі це робити заборонено. Аналогічне табу на сміх накладене в обрядах переходу, що являють собою сходження до країни смерті, симуляцію перебування в ній. Існує цілий ряд інших заборон, зокрема заборона сну, позіхання, мовлення, їжі, споглядання деяких речей тощо [2, 219-220]. Смерть сприймається як життя з від'ємним знаком. Виходить, що живі, які бачать, говорять, позіхають, сплять, сміються, прямо протиставляються мертвим, які, відповідно, цього не роблять. Той світ сприймається як віддзеркалення цього світу, і всі речі, притаманні живим, там втрачають свою вартість.

Отже, якщо сміх є життєствердною константою, то цілком вмотивованим стає найпродуктивніше побутування жанрів, пов'язаних з комічним, після подій на ЧАЕС і під час епідемії грипу зразка 2009 року. У даному випадку ми можемо говорити про екзистенційне освоєння страху через комічне. Свого часу на це вказав В. Пропп: «Колись сміху приписували здатність не лише супроводжувати життя, але й викликати його» [2, 221].

Таким чином, у нашому випадку з епідемією, яка загрожувала життю не однієї людини, а цілої нації загалом (в уявленнях самої нації) ми отримали абсолютно, як ми вже з'сували, логічний вибух саме у сміховій культурі. Народ починає творити анекдоти, «ілюстрації», які втілюються у графіті на масках та в Інтернеті, псевдочутки та комічно-абсурдні поради «на злобу дня».

Але не лише саме явище сміхової культури цікавить нас в епідемічному фольклорі. Неможливо оминати увагою певний тематичний зв'язок його з фольклором чорнобильським, який мав у своєму арсеналі чималий запас не лише чуток, персональний наративів, дитячих ігор, частівок та пародій, але й анекдотів, найбільш різнопланових і яскравих за природою.

Цікавим є у цьому плані дослідження Л.Фіалкової, яка вписала чорнобильський фольклор до ширшого контексту *gallows folklore* (тобто «фольклору шибениць»): «Якщо розглядати цей фольклор у порівнянні з фольклором про війну в Перській затоці, то чорнобильський фольклор явно постає гілкою ширшого різновиду *gallows folklore* («фольклору шибениць») – тобто фольклору, народженого в небезпечних обставинах» [3, 181]. Якщо придивитися до витоків епідемічного та чорнобильського фольклорів, ми побачимо, що вони по суті мало чим відрізняються один від одного. Спробуємо провести певні паралелі в жанрах, пов'язаних із комічним, у цих двох системах.

Усна традиція українців виявилася винахідливою і щодо номінативного виразження народного гумору: «усмішка», «жарт», «билиця», «небилиця», «можебилиця», «оповідка», «придабашка», «приповідка», «загадка», «прикладка», «побрехенька», «сміховинка», «гец» [4, 117]. Перед дослідниками стоїть проблема визначення чіткої диференціації цих жанрів, а проте більшість учених зараз воліють об'єднувати всі ці різновиди під одну шапку анекдоту.

Анекдот – це короткий здебільшого прозовий фольклорний твір, що типізовано подає одинокі явище, подію, вчинок, ситуацію у вигляді загального коду, де момент кульмінації збігається з розв'язкою (або максимально наближається до неї), а прихований зміст розказаного вступає в конфлікт із заздалегідь очікуваним, внаслідок чого здобувається ефект сміхової «вибухівки». Анекдоти зазвичай одноподієві, односюжетні, односитуативні, з несподіваною розв'язкою – пуантом.

У сучасній українській фольклористиці існує тенденція називати анекдотом твір сатиричного та саркастичного спрямування, а «усмішкою» чи «жартом» - дотепні розповіді з «м'яким гумором».

Одним із перших моментів, на які слід звернути увагу, приступаючи до аналізу, є питання локусів, пов'язаних із місцем виникнення екстремальної ситуації. Основним центром подій у чорнобильському фольклорі стали міста Чорнобиль і Прип'ять з наслідковими явищами в місті Києві. В епідемічному фольклорі спостерігається схожа тенденція із містами Тернопіль-Львів і на другому етапі – так само Київ:

ЧФ:		ЕФ:
Чорнобиль	експозиція	Тернопіль
(Прип'ять)		(Львів)
Київ	наслідок	Київ

Наприклад, в епідемічному фольклорі: «*дзвінок з Києва: НУ ШО ТАМ У ВАС У ЛЬВОВІ?? - Та що-шо, дим стовпом. -ЧОГО ДИМ?! - Та трупи сплячуть...*». У чорнобильському фольклорі: «*Зустрічаються в раю дві душі - киянин і чорнобильець*».

Киянин: - Від радіації. А ти?
- Від інформації».

В анекдотах ситуативного фольклорі переважала лікарняна тематика, що було зумовлено самими подіями і їхніми наслідками, які завдавали серйозної шкоди здоров'ю.

Особливо яскравими є приклади з епідемічного фольклору:

1) «Женщина в панике звонит своему врачу среди ночи:

- Алло, доктор! Мне кажется, что у меня повышается температура, начинает болеть горло, появляется кашель, кости тоже вроде ломит...

- Знаю, знаю, - отвечает врач, - я тоже только что смотрел эту телепередачу...»;

2) «Якби реклама «Лазолвану» знімалась під час епідемії свинячого грипу:

- Тату, а чому ти більше не кашляєш?

...

- Тату?

- ТАААТУУУУ!!!!»

3) «Беседуют два вируса гриппа:

- Если бы ты видел, какую я вчера красотку в постель уложил!».

У чорнобильському фольклорі ця тема (поруч із анекдотами про напіврозпад цезію) розвинулася в мотив сексуальної неспроможності чоловіків унаслідок радіоактивного випромінювання:

1) - Что означает развод по-чернобыльски?

- Это, когда женщина разводит ноги, а мужчина разводит при этом руки.

2) «Запорожец» – не машина, Киевлянин – не мужчина.

Если хочешь быть отцом, Прикрывай себя свинцом.

3) *Вышел голый мужчина из Припяти и плачет.*
- *Что случилось?*

- *Трусы уплыли.*
- *Ну, и хрен с ними.*
- *Поэтому и плачу.*

У такому контексті розвивається наступний мотив – рятування себе алкоголем. Так, у чорнобильських варіантах найчастіше вживаються червоне вино: «*Пийте, хлопці, кабарне, А то Рівненька рвоне*» і горілка: «*Лозунг: «На кожні 100 млрд/год відповімо 100г горілки в годину!»*». Вдалося зафіксувати й анекдот, який суміщає в собі обидва вищезгаданих мотиви – сексуальної неспроможності й лікування алкоголем: «*Грузія прислала в допомогу Україні после взрыва реактора двенадцать вагонов. В шести было красное вино для мужчин, и в шести грузины для женщин*».

В епідемічному фольклорі образ горілки, якою лікуються, поширився на листи щастя із зображенням пляшки або свині – винуватиці карантину: «*Речовина C2H5OH, більш відома як спирт, руйнує мікрофлору в наших кишечниках. І це факт. Але разом з тим, спирт може вбити і вірус грипу. Це перевірено. Заняття сексом підвищує імунітет. І це факт. Тож, панове, завдано удару по епідемії грипу: бухаймо і трахаймося!*». Аналогічний мотив виникає також і в гумористичних порадах, де звучить заклик «*пийти всьо що горить і має вище 40%*», і в анекдотах: «*Дуже українська реклама ліків від грипу: «Ну шо, куме, по одній, щоб не хворіти?»; «Как сообщают из информгентства, из столичной больницы, закрытой на карантин в связи с вирусом А/Н1N1, сбежали шесть больных. По другим данным, это был один и тот же человек, который шесть раз бежал за водкой...»*».

Окремо стоять анекдоти й дотепи, в яких переважає політична тематика. І якщо в чорнобильському фольклорі спостерігалось здебільшого протистояння на рівні СРСР-США (анекдот про Челенджер, який розбився, і президента США, який вирішує помститися Радянському Союзу зі словами: «*Дайте сюди карту! Що там у них на Ч починається?*»), то в епідемічному все приурочене до виборів Президента, які мали відбутися у лютому 2010 року: «*З допомогою свинячого грипу ЮВТ вдало підняла з кризи вітчизняну фармакологію (надзвичайний попит на маски), аграрну промисловість (попит на часник і цибулю), а також як наслідок вже перелічених товарів – попит на зубні щітки, пасту, жувальні гумки, освіжувачі рота тощо... ВОНА ПРАЦЮЄ*».

Загалом, тема виборів, напередодні яких раптом розгорілася епідемія, стає фактично провідною поруч із лікарняною: «*Тимошенко отправилась в самый очаг эпидемии свиного гриппа на Западную Украину. Переговоры с гриппом прошли успешно, и на выборах президента он обещал поддержать именно Юлю*» / Зафіксовано Лабашук Оксаною з Інтернет-джерел у листопаді 2009 р./

«- *Любі мої! Я добра фея і прилетіла до вас на допомогу. Зараз я махну чарівною паличкою і свинячий грип щезне!*

- *Юлія Володимирівна, та зніміть вже маску, ми вас упізнали!»;*

Недарма Р.Кирчів, характеризуючи політичний анекдот новітньої доби, вказує, що це – «аж ніяк не сміховинна, розважальна творчість», а радше трагічно-гротескне сприйняття дійсності [4, 119].

Говорячи про більш глибинну тяглість традиції, звичайно, неможливо оминати анекдоти, в яких переважають казкові мотиви.

чф

Еф

Колобок
Лисиця

Вінні-Пух
П'ятачок
Три поросяти
Пов'язані з назвою грипу

Пов'язані з мутаціями

У чорнобильському фольклорі найпоширенішим образом став Колобок, найперше через зовнішню форму, під яку вдало підлаштовувалися мутаційні зміни після радіоактивного випромінювання: *«Іде лісом лисичка, бачить - котиться Колобок. Лисиця: «Колобок, Колобок, я тебе з'їм!» А він їй: «Який я тобі Колобок? Я - чорнобильський їжачок!»»*.

Серед найчастотніших образів епідемічного фольклору, звісно ж, переважає свиня як першопричина грипу: *«Перша ознака свинячого грипу - це характерне чихання - Алчхрю!»*. Часто цей образ реалізується в мультиплікаційних героях: *«Вінні-Пух: - Що в мене за друзі? То сова з своїм пташиним грипом, то ти, П'ятачок, з своїм А/Н1Н1...»*; *«Жили как-то 3 поросенка: Наф-Наф, Ницф-Ницф и Н1Н1...»* тощо. В одному з анекдотів було підмічено: *«Деградує всьо, навіть грип: спочатку літає, потім пересувається по землі, наступний буде плазувати...»*.

Обігрування слів у ряді анекдотів, які З.Фрейд називав сумішшю комічного та дотепу [5, 207] породжували дуже цікаві тексти: *«Україна напередодні коноплиної революції. Сотні тисяч прихильників стилю регі безрезультатно вимагають в уряді, який їх просто не розуміє: «Марлі! Мар-лі! Мар-лі!»»* /зафіксовано Лабащук О./ У цьому прикладі помічаємо омонім «Марлі» на позначення не матерії, з якої робитимуть маску, а прізвиська ідейного гуру всіх растаманів Боба Марлі. До речі, можливо, у зв'язку з такою ж аналогією можна пригадати лист здоров'я, який пророкував довге життя без хвороби тим, хто передасть «цілющу рослинку» (коноплю) далі. Як ми знаємо, куріння такої трави набуло нечуваної популярності найперше серед людей, які слухали регі (стиль, який започаткував Боб Марлі).

Загалом, варто зауважити й непідробний оптимізм у ряді комічних і дотепних паремій, в яких переважає мотив невмирущості нації, наприклад: *«А знаєте, після місяця лимончиків, часничків, хрінчику, горілочки, салатику з редьки і чаю з шипшиною українці стануть незнищеним біологічним видом»*; *«Я люблю цю країну, де фраза: «Ми всі помremo», викликає вибух несамовитого реготу»*; *«Кожного ранку у 6-тій по радію – звіт по епідситуації: «Ще не вмерла Україна...»* та інші.

У чорнобильському фольклорі побутовув наступний твір схожого життєствердного змісту:

Ми українці, гарна нація,
Ми дуже любим радіацію.
І навіть тисяча рентген

Не зігнуть наш статевий член! (цит. за: [6]).

Повертаючись до питання побутування епідемічного фольклору, варто зазначити, що ряд анекдотів можна співвідносити з деякими видами ґрафіті, які також активно поширювалися в Інтернеті. Так, якщо самих анекдотів про Вінні-Пуха та П'ятачка порівняно небагато, то серед анонімних ґрафіті сюжети з цими персонажами посідають перше місце.

Уже модерний пласт чорнобильського фольклору також має в своєму арсеналі прикладу цього парафольклорного жанру. З тих, що пов'язані з

казковими сюжетами, найперше привертають увагу графіті з зображенням величезної ріпки, яку не можуть витягнути.

Отже, як бачимо, сміх у таких різновидах ситуативного фольклору, як описані нами вище два явища однієї природи, є амбівалентним. Для нас важливим є приналежність епідемічного та чорнобильського фольклору до тих спалахів народної творчості, в яких глибоко відбиваються переосмислення кодів культури на якісно нових рівнях, екзистенціальні страхи й стереотипні уявлення сучасної людини, еволюція їхньої реалізації, особливо актуальна в порівнянні з чорнобильським фольклором.

Список використаних джерел:

[1] Родний О. *Світ у дзеркалі сміху* - http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Grani/2010_2/F-12.pdf; [2] Пропп В. *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Немеяне)*. – М., 2007. – 256 с.; [3] Fialkova L. *Chornobyl folklore: Vernacular Commentary of Nuclear Disaster // Journal of Folklore Research*, Vol. 38, No. 3 (Sep. – Dec., 2001), pp. 181-204; [4] Василькевич Г. *Український анекдот XX століття: традиційне й нове на вістрі сміху*. Рец. на: Курчів Р. *Етюди до студій над українським народним анекдотом*. – Л., 2008. – 268 с. // *Міфологія і фольклор* № 2-3 (3)-2009. – Л., 2009р. – с. 116-120; [5] Фрейд З. *Остроумие и его отношение к бессознательному*. – СПб., М., 1997. – 319 с; [6] Фіалкова Л. *Радиоактивный юмор* - <http://madan.org.il/node/674>.

Оксана Бриняк, аспірантка

ХРЕСТИННІ ПІСНІ УКРАЇНЦІВ: ЗБИРАЦЬКА ТА ЕДИЦІЙНА ПРАКТИКА

Анотація

Стаття є спробою висвітлити історію збирання та видання хрестинних пісень від початку XIX до початку XXI ст., простежити динаміку місцезнаходження хрестинної поезії в класифікаційних системах українського фольклору різночасових збірників, визначити ареал її поширення в минулому та сьогодинішній стан збереження.

Ключові слова: хрестинні пісні, хрестини, родини, похрестини, фольклорний запис, фольклорний збірник.

Summary

In this general paper the history of collecting and publishing of christening songs from the early XIXth to the early XX1st cc. is presented. The dynamics of christening poetry's location in classifications of Ukrainian folklore from collections of different historical periods is traced. The area of distribution of christening songs in the past and their present state of preservation are determined.

Key words: christening songs, christening, rodyiny, pohrestyny, folklore note, folklore collection.

У світоглядній парадигмі наших предків народження, поряд з такими переломними етапами життя, як шлюб та смерть, змінювало статус людини у соціумі. Перехід від одного суспільного статусу до іншого супроводжував комплекс обрядів з яскраво вираженими захисною та суґестійною функціями. Метою родильних обрядодій та їх вербального супроводу – хрестинних пісень, молитов, побажань, замовлянь – була успішна адаптація матері та дитини у їх новому статусі.

Назва хрестинні пісні походить від найменування урочистого застілля на честь новонародженого – хрестин. Власне на хрестинах цей різновид фольклору найактивніше використовувався. Крім хрестинних, на території України

побутували пісні «на родини», що співалися під час відвідин породіллі, та «на похрестини», які виконували після хрестин [39, с. 6-7]. Дискусійним є питання щодо принципів класифікації хрестинної поезії. На нашу думку, найоптимальнішим є поділ пісень цього жанрово-тематичного підвиду українського фольклору за ідейно-тематичним принципом на тексти з величально-побажальними, гумористичними та застільно-бесідними [39, с. 8] мотивами. З цим поділом перегукується естетично-функціональний принцип класифікації білорусів, який визначає чотири види хрестинних пісень – ритуально-заклинальні, величальні, гумористичні та бесідні [32, с. 35]. Хоча, скажімо, Анатолій Іваницький виділяє лише дві групи – заклиально-обрядові та величальні [13, с. 124-128].

Хрестинні пісні вперше з'являються у фольклорних збірниках ХІХ ст., проте, як зазначалося вище, записувачі часто класифікують їх як жартівливі чи танцювальні. Найбільше текстів, які дійшли до наших днів, приурочено до святкового застілля після обряду хрещення – похрестин.

У записах Зоріана Доленги-Ходаковського (Адама Чарноцького) 1814-1819 років з території Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини та Полісся знаходимо чотири пісні про кумів – «Ой ліс, дубина», «Куди ідеш, куди ідеш, чоловіченьку», «Ішов кум до куми», «Потихесеньку, помалесеньку» (з приміткою «танець старих»). Найбагатшим списком пісень із автографів Зоріана Доленги-Ходаковського є копія Осипа Бодяньського, звідки і походять ці тексти. На основі рукописів записувача, а також копій з його автографів, у 1974 році вийшла збірка «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)» з атрибуцією автографів і копій та передмовою Л. Малаш і О. Дея. Пісні про кумів входять до однойменного розділу збірки, який, своєю чергою, належить до рубрики «Танцювальні пісні (пісні під метелицю, гопак, козачок, польку та триндички)» [35, с. 627-628]. Записи братів Осипа та Федора Бодяньських 1830-1850 років з Полтавщини, Київщини та Чернігівщини налічують дев'ять хрестинних пісень – «Прийшов кум до куми» (записана від Марти Мухівни), «Да прийшов кум до куми» (записана від Т.В. Бодяньської-Рубанової), «Ой кум кумі рад», «А хто йде», «Ти ж мені не кума», «Кумасю, кумасю», «Куди йдеш, куди йдеш» (записана в м. Фастові, Київщина), «Ой то мені не кума», «Добривечір, кумо моя» (записана від А. Левуна (Чорниша)). Дослідники зараховують їх до жартівливих і танцювальних, проте все ж виділяють для них окремий підрозділ «Куми». Ці рукописні записи братів Бодяньських вийшли друком у 1978 році [36, с. 290-292]. У 1854 році на хуторі Петрушівка Бортнянського повіту (Чернігівщина) від слів кріпосної селянки Палажки Тітчиної «зі збереженням особливостей петрушівської мови» Опанас Маркович записав обряди родин, хрестин та похрестин. Сам збирач називає ці записи «Спробою етнографічного опису з народних уст». Етнографічний матеріал містить вісім текстів хрестинних пісень, які супроводжували власне хрестини – «Ой під вишнею, під черешнею», «В неділеньку да поранесеньку», «Ой мій кумасику, мій голубочку», «Да бабуса моя старая», «Ой дам тобі бабусеньку». Ці записи були опубліковані в 1983 році у збірці «Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича» [38, с. 160-168]. Павло Чубинський у четвертому томі «Трудов етнографическо-статистической экспедиции в

Западно-Русский край, снаряженной императорским Руским географическим обществом. Юго-западный отдел», який вийшов друком у 1877 році, подав окремий розділ під назвою «Родины і хрестини». Цей розділ включає у свою структуру такі підрозділи: «Приметы, относящиеся к беременности»; «Беременность и акушерские приемы»; «Рождение ребенка»; «Отрезывание и завязывание пупа», який містить дві хрестинні пісні – «Кому ніч мала, кому ніч мала», «Ой коли б я знала», – записані у м. Савино; «Молитва»; «Приготовление к крестинам»; «Крестины», у якому наводиться текст пісні «Ой ми вчора на родинках були», зафіксований у Борисполі (цю пісню, як правило, співали після завершення святкової трапези); «Зливки»; «Похрестини», який налічує сім хрестинних пісень – «Запрягайте, запрягайте да шістнадцять пар волів», «І на небі, й на землі та гарная вість», «Ой дождавши до неділі, да придибав журавель до породіллі», «Ой у первую неділю дибле журавель по роділлю», «Ой що вишенька, що черешенька білим цвітом цвіла», «Бовдуре, бовдурочку, хто нам дав дитиночку», «Да внадився журавель до бабиних конопель»; «Средства, которыми народ лечит детей»; «Приметы и поверья, относящиеся к детям»; «Уроды». Також до розділу «Родины і хрестини» П. Чубинський вносить низку колискових пісень [34, с. 145-178]. У коло зацікавлень Якова Головацького-фольклориста потрапляє обряд хрестин з Сяноцького округу. Дослідник вводить опис обряду із текстами пісень «Подякуймо ж кумові», «А ми прийшли з Божого дому», які співалися «на хрестинах по обіді», у структуру другої частини збірника «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Для цього він виділяє окрему рубрику «При сімейних обрядах» у розділі «Обрядові пісні», куди і поміщає вищенаведений матеріал [19, с. 133-141]. У третю частину збірки входить хрестинна пісня «На дворі, на дворі, годиночка ясна» [20, с. 442-443]. Зі збірки сільського священика Никифора Лецишака з його рідного села Білична Грибівського повіту Західної Лемківщини (нинішній Горлицький повіт на території Польщі) до наших днів дійшло дві хрестинні пісні – «Не того-м ту пришла», «Добрі нам там било». У 1883 році записувач віддав рукописний збірник Іванові Франкові, який дав йому схвальну оцінку. Збірка потрапила також у поле зацікавлень відомого польського дослідника народної творчості Ізидора Коперницького. Вона унікальна тим, що ховає в собі взірці українського фольклору польсько-словацького прикордоння. Проте лише 1992 року збірник Никифора Лецишака вийшов друком в Едмонтоні під назвою «Стоїть липка в полі». Він налічував 226 пісень, що дійшли до нашого часу. Друге видання цієї збірки побачило світ у 1996 році в Пряшеві. У цьому збірнику згадані хрестинні пісні входять до підрозділу «На хрестинах» розділу «Пісні-нісенітниці» [31, с. 35]. Обидва видання упорядкував Микола Мушинка. Оскар Кольберг у першій частині «Покуття» подав етнографічний опис обряду хрестин з Городенки та околиць Коломиї, а також навів текст хрестинної пісні, яка співалася за столом, – «Гості наші любі, милі». Підрозділ «Хрестини» гармонійно вписується в різнобічний розділ «Обряди» [15, с. 211-213]. Серед фольклорних записів Михайла Павлика мотив гуляння кумів розгортається у пісні «Напиймося, кумко, тут», яка входить до розділу «Жартівливі пісні та пісні до танців» [21, с. 263]. Побутування на Волині та «по суміжних губерніях» хрестинних пісень і відповідно родильної обрядовості підтвердили записи В. Кравченка. В с. Никонівка

Солотвинської волості Житомирського повіту від дячихи Супруновички у 1889 році він записав тексти таких пісень: «Випий, кумасю, випий» (цю пісню співають на хрестинах, «щоб кума випила»), «Шось то є за причина» (співають після того, як кума вип'є), «Через сад вишня похилилася». Етнографічний опис хрестинних обрядів В. Кравченко зробив в с. Ганичах Народичської волості Овруцького повіту від Устина Акданського у 1903 році [10, с. 81-82]. Логічно було б віднести опис хрестин з піснями до розділу «Пісні особистого життя», але як зазначає у передмові до збірника М. Гладкий, «...по обстоятельствам, независящим от собирателя материала, обряды эти с их «песнями» печатаются после «песень историчных»» [10, с. 15]. Рукописи Л. Ленцівського 1896-1897 років з села Карабіївка Теофіпольського району (Хмельницької області) під назвою «Матеріали до етнографії Волині» містять два тексти хрестинних пісень – «Як я добре мав» та «Ой, у пані озерце» [5, арк. 18]. В 1913 році публікується «збірник малоросійських пісень, злободенних куплетів, романсів, сцен і добрих співок» Стицька Рудого під назвою «Ой кум до куми». Збірник містить дві пісні, де головними дійовими особами виступають куми, – «Ой кум до куми» та «Кум Гаврило» (з приміткою «куплеты»). В обидвох текстах в іронічному стилі змальовуються стосунки кумів [27; с. 21, с. 28]. Климент Квітка записав з голосу Лесі України 3 хрестинні пісні з Миропілля Звягельського повіту – «Ой де ж бо ти, Мати Божа, ой де ж ти бувала?», «Кума кума» та «Вишні-черешні розвиваються». Климент Квітка вміщує ці пісні у розділ «На хрестини» [17, с. 35-37]. В рукописах М. Панаса міститься текст однієї пісні з мотивом закоханості кума в доньку куми – «За річкою хата» (записана від полоненого Сави Помінчука у волості та селі Берекаловичі Овруцький повіту Волинської губернії [2, арк. 8 зв.]. На нашу думку, цю гумористичну пісню можна розглядати, водночас, і як застільно-бесідну, оскільки її могли виконувати на хрестинах, за святковим столом. Серед пісенної спадщини Явдохи Зуїхи – унікального носія фольклору з феноменальною пам'яттю – зустрічаємо пісні про кумів. Дивовижно багатий матеріал (1008 текстів) з голосу подільської співачки записав фольклорист-аматор, учитель Гнат Танцюра. Свою співпрацю із Явдохою Зуїхою він почав у 1918 році. Рукописна збірка, упорядкована В. Юзвенком та М. Яценком, які, до речі, змінили оригінальну систематизацію пісень Г. Танцюри, вийшла друком 1965 року. Дві пісні про кумів – «Я до тебе, кумо моя» (записана в 1921 році), «Ой куме, куме, добра горілка» (записана в 1920 році) – входять до підрозділу «Розваги. Гулянки» розділу «Пісні родинного життя». Є ще одна пісня у цьому ж підрозділі, в якій йдеться про хрестини, – «Пішов дід на обід, баба на хрестини» (записана в 1920 році), – проте згадка про обряд є фоновою, а основне тематичне наповнення пов'язане з іронічним висвітленням стосунків діда та баби [30; с. 516, с. 517, с. 524]. Також існує рукописна збірка Г. Танцюри «Пісні породілі», яка налічує 6 взірців хрестинної поезії – «Ходить (Наталка) по валу», записана від Явдохи Зуїхи в 1922 році в селі Зятківці Гайсинського району Вінницької області [6, арк. 2]; «Біжи, біжи ти, мій миленький», записана від Микола Леся в 1926 році в селі Зятківці [6, арк. 3]; «Біжить, біжить та бабусенька», записана від Явдохи Зуїхи в 1922 році [6, арк. 5]; «Ой, першої та неділечки», записана від Явдохи Зуїхи в 1922 році [6, арк. 6-10]; «Посварилася кума з кумочком» (з приміткою – «мотив №3 «Біжить, біжить та бабусенька»»),

записана від Явдохи Зуїхи в 1922 році [6, арк. 11]; «Ой, мій милий, милесечкий!», записана від Явдохи Зуїхи в 1922 році [6, арк. 12]. У «Народних піснях з Галицької Лемківщини» Філарет Колесса навів дві пісні (з мелодіями), які класифікував як «хрестильні» і подав у розділі «Обрядові пісні», – «Куми мам», «Ей ани тото кресня» [22; с.285, с. 295]. Інша збірка Філарета Колесси «Народні пісні з Підкарпатської Руси» містить підрозділ «Хрестильні й приколоскові пісні» розділу «Обрядові пісні». Поєднання двох різних жанрово-тематичних видів в одному підрозділі дослідник пояснює подібністю їх музичної форми [23, с. 50]. Філарет Колесса подає п'ять хрестинних – «Ой токарю, токарчику» («співають на гостині, як прийдуть з хрестин (з церкви), як уже дарувати ходять»), «Ани тото хресня» (варіант цієї пісні був також зафіксований збирачем на Лемківщині [22, с. 295]), «На дворі, на дворі, годиночка ясна» («співають на гостині, як прийдуть із хрестин та сядуть за стіл»), «А наша кумонька у полозі лежить», «Гей подякуйте тому, што ми в його дому» – та чотири «приколоскові» пісні – «Колиш ми ся, колиш, колосочко нова», «Ой чючай белай, колишу тя», «Люляй, люляй, муй синочку» [23, с. 112-114]. Лука Дем'ян зафіксував хрестинні повір'я, обряди та пісні, які містяться серед архівних матеріалів дослідника періоду 1930-1946 років [4, арк. 22-30]. Зокрема, він записав два взірці хрестинної поезії – «Тупоче на дворі сивейкий голубець» [4, арк. 27] і «Забляляли кози вівці оби ішли гості відсі» [4, арк. 28-29]. Цікаво, що до розділу «Хрестинні повір'я і обряди та пісні» Лука Дем'ян вводить і колоскові пісні [4, арк. 31-32]. Рукописна збірка Л. Трофимова, що містить записи фольклорних творів з Ляличівського повіту (Кам'янець-Подільської області), налічує 19 хрестинних пісень – «Ой пришли куми з Божого дому» [3, арк. 47], «Ой по під терен та й доріжечка» [3, арк. 47-47 зв.], «Через тин сосна похилилася» [3, арк. 47 зв.-48], «Бодай же наш кум» [3, арк. 48], «Ой кум, кум, молодесенький» [3, арк. 48-49], «Ой мій кум голубонько» [3, арк. 49], «Ой першої та неділоньки» [3, арк. 49-50 зв.], «Як бе ни ви, та й ни ми» (з приміткою – «куми співають») [3, арк. 50 зв.-51], «Ой кумцю, кумцю добра горілка» [3, арк. 51-51 зв.], «Яж до тебе моя кумцю» [3, арк. 51 зв.-52], «І ти кума, і я кума ідної натури» [3, арк. 52], «Прийшов кум до куми» [3, арк. 52-52 зв.], «Оце тому коляда» [3, арк. 52 зв.], «Ой кум до куми дорозенкою ліз» [3, арк. 52 зв.], «Ой кум до куми залицявця» [3, арк. 53], «Садом садом кумашенька» [3, арк. 53-53 зв.], «Ой кум куми і рад куми рад» [3, арк. 53 зв.], «Як би куму підійти» [3, арк. 53 зв.-54], «Очерет тріщить і вода плющить» [3, арк. 54 зв.-55]. Всі ці тексти об'єднуються заголовком – «Від родин до виводу».

У збірках сучасних записувачів та дослідників українського фольклору зрідка трапляються зразки хрестинної поезії. Це переважно пісні про стосунки кумів жартівливого характеру. Збірник Володимира Гошовського «Українські пісні Закарпаття» налічує дві хрестинні пісні – «Ой на горі терня цвіло» (записана в с. Залуж Мукачівського р-ну (Латорицька долина), від А. Луцько) та «Дай їм, Боже, здоров'ячко» (записана в с. Велика Копаня Виноградівського р-ну (Боржавська долина), від М. Сідак). Варто зазначити, що дослідник користується адміністративно-територіальним поділом 1946 року. Перша пісня виконувалася на хрестинах за столом. Збірник також містить мелодії [8; с. 330, с. 363]. Орест Гиха виділяє хрестинні пісні в окремий підрозділ «Співані на хрестинах» (розділ «Родинно-обрядові») у своїй збірці «Українські народні пісні з Лемківщини». Цей

підрозділ налічує сім хрестинних пісень – «Куме, куме, дайте вина» (записана в с. Висова (повіт Горлиці) від І. Макари у 1940-1943 роках), «А пришло нам, пришло» (в с. Висова (повіт Горлиці) від М. Макари у 1940-1943 роках), «Жеби не та кума» (в с. Волиця (повіт Сянік) від А. Плеш у 1955 році), «Ой напиймесья, кумо» (в с. Солотвини (повіт Новий Санч) від Х. Копчі у 1957 році), «Куми мам» (в с. Волиця (повіт Сянік) від А. Плеш у 1955 році), «Ой який то наш кумонько» (в с. Висова (повіт Горлиці) від І. Макари у 1940-1943 роках) [37, с. 82-89]. До збірки «Жартівливі та сатиричні пісні», яку впорядкував Микола Дмитренко [12, с. 122-125], входить ряд хрестинних пісень – «Ой кум до куми раненько іде» [11, с. 670-671], «Та були в кума бджоли» [11, с. 660], «Запросив кум кума» (записав Г. Танцюра у 1920 році в с. Зятківці Гайсинського р-ну Вінницької обл. від П. Полиці) [7, арк. 75], «Кумцю моя, люблю вас» (записав Г. Танцюра в 1936 році в с. Клебань Тульчинського р-ну Вінницької обл. від П. Скидар) [7, арк. 54 зв.], «Да прийшов кум до куми» [11, с. 681-682], «На городі буркун ягідок не родить» [11, с. 682-683]. Другий випуск «Пісень Тернопільщини» 1993 року, впорядкований Степаном Стельмашуком та Петром Медведиком, містить у підрозділі «Жартівливі пісні» розділу «Жартівливі і розважальні пісні та коломийки» дві пісні про кумів – «Ой просив кум» (записав Петро Медведик у с. Жабиня Зборівського району від М. Прокопів у 1967 році), «Ой кум до куми залицяється» (записав Степан Стельмашук у с. Скородинці Чортківського району в 1951 році (жіночий гуртовий спів)) [29, с. 54-56]. А також до підрозділу «Застольні співи» цього ж розділу входить пісенний твір «Застольні приспівки», де дійовими особами виступають куми, хоча пісня, очевидно, співалася на весіллях (записав Степан Стельмашук у с. Скородинці Чортківського району в 1960 році (весільний жіночий гуртовий спів)). До всіх текстів додано нотний матеріал [29, с. 85]. Також у 1993 році були опубліковані «Народні пісні з села Соломії Крушельницької», записані в с. Біла Тернопільського району Тернопільської області. Упорядники збірки – Петро Медведик та Олег Смоляк. Розділ «Хрестинні пісні» містить два тексти – «Щоби наші кумасеньки» (пісня-побажання), «Ой сиділа кумасенька» [24, с. 73-74]. У селі Жабиня на Зборівщині (територія західного Поділля) Петро Медведик зафіксував обряд хрестин із побажаннями та піснями. У 1996 році етнографічно-фольклорний матеріал із Жабині вийшов окремою збіркою, до складу якої входить розділ «Хрестини та кумування» із текстами побажань, поділених на два підрозділи: «Пісні батькові» – «В нашого кума на городі кропива», «В нашого кума береза на городі», «Ой сиділа мамусенька за скалою» – та «Пісні про кумівство» – «Ой просив кум на хрестини», «Куди ідеш, чоловіченьку», «Ой кумцю моя, принесу ти гречки», «Ой кумонько-сусідонько, гризота, гризота» [16, с. 135-137]. У своєму дослідженні низки етнографічних районів України і етнографічних груп українського народу (гуцулів, бойків, лемків, поліщуків, холмщаків, підляшан) Роман Кирчів торкається теми хрестинних пісень [14, с. 351]. Вчений відзначає, зокрема, однотипність за змістом поліських «родильних» пісень і аналогічних білоруських, їх важливу роль в обрядах, пов'язаних з новонародженим, бабкою-повитухою, кумами [14, с. 228]. Він також наводить характерні для цього регіону хрестинні («родильні») пісні – «Ой була ж я в свого кума, була», «Наша бабуса на річці була» [33, с. 389-390]. Характерною особливістю гуцульської родильної обрядовості, за Романом Кирчівим, є

домінування в ній примовок і замовлянь, що разом з іншими магічно-ритуальними заходами спрямовані на охорону немовляти від злих сил і забезпечення йому щасливої долі. Спеціальні хрестинні пісні на Гуцульщині не побутували. На думку вченого, лемківські хрестинні пісні вже самим своїм існуванням спростовують той факт, що такий жанр усної словесності існує лише на суміжних з Білорусією територіях, для якої він є особливо характерним і поширеним явищем. Крім того, хрестинні пісні на теренах Лемківщини зберегли свій народний характер і типові для цього виду обрядової пісенності змістові мотиви: добрі побажання дитині та її батькам, пошанування хресних батька і матері, бабки-повитухи, приспівки до хрестинної гостини [14, с. 182-183]. Роман Кирчів вказує, що уявлення про родильні обряди Бойківщини та пісенний репертуар, яким вони супроводжуються, досить розмиті. Власне це лише три пісні, зафіксовані ним під час експедиційного обстеження закарпатської Верховини [14, с. 48]: «Коли-м кума вибирала» (записана в 1976 році в селі Тишів від Г.У. Колгун) [1, арк. 46], «Ой куме-кумочку, покумаймомися» і «А в нашого кума солодка гостина, най їм ся годує на радість дитина» (записані в 1976 році в селі Розтока від П.О. Сикуринця) [28]. Іван Хланта записав низку текстів хрестинної поезії в селі Арданово Іршавського району Закарпатської області. Серед них – «Ой я собі баба», записана від гурту жінок (з приміткою – «на мелодію «Перелаз, перелаз»; мелодію розшифрував А. Гайналій), «Ой кумочку-голубочку, міняйме рибочку» – від Г.В. Калабішко (мелодію розшифрував В. Кобаль), «Та ішла я сюди і снігом, і ледом» – від гурту жінок (мелодію розшифрувала Т. Росул), «В неділю рано вже день біленький» – гурту жінок (мелодію розшифрувала Т. Росул), «На танірі цоркоче» – від Г.В. Станинець та інших жінок (мелодію розшифрував А. Гайналій), «Ой на горі терня цвило» – від гурту жінок (мелодію розшифрувала А. Гайналій), «У нашого кума серед хижі яма» – від Г.В. Калабішко та інших жінок (мелодію транскрибувала Т. Росул), «Коло стола стою» – від І.І. Садварі (мелодію розшифрував М. Попенко), «Кумко наша, кумко, курта, невеличка» – від Г.В. Калабішко та інших жінок (мелодію транскрибувала Т. Росул). Ці тексти ввійшли в збірку «Ой видно село. Народні пісні села Арданово Іршавського району Закарпатської області» [26, с. 341-347]. А в Банатському краю на території Румунії фольклорист зафіксував три хрестинні пісні – «Сама-м собі молоденька», «Ой кумочко-голубочко» та «Засвітило та сонічко», які були опубліковані в збірнику «Народні пісні українців Банату (Румунія)» [25, с. 421-423]. В записах Григорія Дем'яна, виданих у 2004 році, знаходимо дві хрестинні пісні – «Та ми собі заспіваємо в кума на гостині», зафіксовану в селі Нижній Студений Міжгірського району Закарпатської області від Г. Кузьо, та «Поздоров, Боже, мого кумойка», записану в селі Велика Глуша Любешівського району Волинської області від Г. Іванюк [9, с. 147-148]. Ольга Харчишин серед фольклорного матеріалу Звенигородщини (Львівська область) зафіксувала три вірці хрестинної поезії – «Кум з кумов в церкві стояли», «Йшов кум з кумов через долину» (записані в селі Підсоснів від А. Крап в 1994 році) та «А в неділю рано, а в неділю рано» (записана в селі Шоломия від О. Захарко в 1994 році). Дослідниця зазначала, що перші дві пісні побутували в селі Підсоснів в перші десятиліття ХХ ст. і виконували їх по дорозі з церкви після хрещення дитини або «за гостиною», тобто власне на хрестинах. Хрестинна пісня з села

Шоломия побуває там з 1980-х років, її виконують на початку гостини, якій передує церковне хрещення. Ольга Харчишин вказала також на варіант цієї пісні, записаний М. Мишаничем у селі Лавриків Жовківського району Львівської області. Вицезгадані хрестинні пісні ввійшли до збірника «Народна пісенність підльвівської Звенигородщини», дві з них – «Кум з кумов в церкві стояли» та «А в неділю рано, а в неділю рано» – з записами мелодій [18, с. 103-104]. В науково-популярному виданні «Етнокультура Рівненського Полісся», опублікованому в 2009 році, міститься розділ, присвячений пісенній творчості поліщуків. Автор розділу – Юрій Рибак – аналізує особливості пісенних жанрів Рівненського Полісся та подає низку їх візців з музичною транскрипцією. Дослідник наводить дві «хрестильні» пісні – «Ой бабка моя», записану ним у селі Мочулище Дубровицького району від У. Заболоцької, У. Кондратюк, М. Деркач, Є. Логвинової, Ю. Колотовченко, У. Богдан, М. Вальковець, О. Заблоцької, М. Скаржинець в 1999 році (нотна транскрипція Ю. Рибак); та «Як Іванка хрестили», записану К. Багній в селі Комарівка Костопільського району від К.Й. Багній у 2007 році (нотна транскрипція К. Багній) [40, с. 316-317].

У 2007 році вийшов друком збірник «Хрестинні пісні», який зібрала та упорядкувала Ганна Сокл. Дослідниця об'єднала розкидані по різних збірках і рукописах зразки хрестинної поезії минулого і сучасності. Вступна стаття Ганни Сокл «Хрестинні пісні в системі обрядової поезії українців» є першою спеціальною розвідкою про хрестинний фольклор як такий, оскільки в минулому цей вид усно-поетичної творчості не потрапив під приціл наукової думки, а сучасні дослідження торкаються цієї теми вкрай фрагментарно. В цій праці дослідниця розглянула питання історіографії, класифікації та образної системи хрестинних пісень як жанрово-тематичного підрозділу українського фольклору, вказала на існування рудиментів язичницьких вірувань поруч із християнськими елементами в їх структурі. Матеріал збірки групується навколо дійових осіб обряду хрестин і ділиться на такі розділи: «Народини. Величання коваля (журавля) як творця»; «Величання бабусі, породіллі, немовляти»; «Величання господарів і гостей-кумів»; «Куми, їхні стосунки». Ареал записів охоплює Волинську, Житомирську, Закарпатську, Івано-Франківську, Київську, Львівську, Тернопільську, Чернігівську області, а також Лемківщину та Підляшшя. Фіксація хрестинних пісень на сучасному етапі спростовує гіпотези про зникнення хрестинного фольклору з терен України. Експедиційні записи О. Гонтар, Ю. Горошка, М. Грень, Н. Зубач, О. Калити, Б. Лукашевича, Г. Микляк, С. Мури, Н. Нетребі, І. Парій, Н. Помірко, І. Подоляк, М. Прончук, Я. Романів, А. Синицької, В. Сокола, В. Шурата, Н. Яворської і звичайно самої упорядниці збірки містять візці цього унікального пласту усно-поетичної творчості. Для зручного користування збіркою до неї входять покажчик текстів за місцем запису, покажчик збирачів та інформаторів, географічний та іменний покажчики, алфавітний покажчик пісень, а також словничок діалектизмів [39].

Отже можемо зробити висновок, що упорядники фольклорних збірників минулого і сучасності зараховували хрестинні пісні і до танцювальних, і жартівливих, і сатиричних, і пісень-нісенітниць, інколи виділяючи для них окрему рубрику «Про кумів» чи просто – «Куми». Це явище можна пояснити відірваністю більшості творів від власне родильної обрядовості. Проте зазвичай збирачі та

упорядники збірок визначали хрестинну поезію як органічну складову родинно-обрядового або ширше – обрядового фольклору, виокремлюючи її у підвид «Хрестинні пісні». Аналізуючи змістове наповнення пісень, їх можна групувати навколо тих чи інших дійових осіб родильної обрядовості: новонародженого, його матері, батька, кумів, баби-повитухи. Найчисельнішими та найпопулярнішими є хрестинні пісні, присвячені двом останнім персонажам. Аналіз локалізації записів хрестинних пісень показав ареал їх поширення і побутування у таких етнографічних регіонах: Полісся, Волинь, Поділля, Опілля, Бойківщина, Лемківщина і Підляшся (за сучасним адміністративним поділом це – Київська, Чернігівська, Житомирська, Сумська, Вінницька, Закарпатська, Івано-Франківська, Львівська та Тернопільська області). Сьогодні існування хрестинної поезії на території України доводять нові фіксації цього підвиду родинно-обрядового фольклору.

Список використаних джерел:

1. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 228. ;2. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 28-3, од. зб. 271. –16 арк. – Рукопис. – (Гу-гу-гу! На нове літо. – Пісні (без мелодій). – Обрядові, побутові та ін. / Записано М. Панасом від полонених з Холмищини (Польща), Київщини та ін. в Угорщині. – 1917р.).;3. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 28-3, од. зб. 313. – 55 арк. – Рукопис. – (Жыты сылян в писнях для Лятычвеського повиту. – Пісні (без мелодій) – Історичні, побутові, родинні, хрестильні, обрядові (купальські) та ін. / Зібрані Л. Трофимовим в Лєтичвеському районі, Кам'янець-Подільської обл.).;4. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 14-3, од. зб. 6. –128 арк. – Машинопис. – (Лука Дем'ян. Прислів'я, загадки, перекази, обряди та повір'я, звичаї та вірування, весілля (опис), заклинання, ігри (забави). – Том III. – 1930-1946р.). ;5. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 28-3, од. зб. 133. – 32 арк. – Рукопис. – (Матеріали до етнографії Волині – Пісні (без мелодій) – Побутово-родинні, про кохання, рекрутські, обрядові (абжинкові, колядки, щедрівки, великодні, купальські, хрестинні, на колодах, весільні), до скоку, дитячі та ін. – Записано в с. Карабіївка, Теофіпольського району (Хмельницької обл.). – 1896-1897 рр.);6. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф.31-2, од. зб. 24. –12 арк. – Рукопис. – (Танцюра Г.Т. Народні пісні про породілю (з мелодіями). – 1922-1926 рр.).;7. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф.31-2, од. зб. 31. – 96 арк. – Рукопис. – (Танцюра Г.Т. Народні пісні. Гумор і сатира. 1919-1944 р.р.). ;8. Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. Композитор, 1968. – 242 с.;9. Українська фольклористика в Галичині кінця XVIII – початку XIX ст. / [Г. Дем'ян ; НАН України, Інститут народознавства. Відділ фольклористики]. – Львів, 2004. – 223 с.;10. Етнографічні матеріали, записані В. Кравченком на Волині та по суміжних губерніях / [з передм. М. Гладкого]. – Житомир, 1911. – 216 с.;11. Жартівливі пісні. Родинно-побутові / [упор. О. Дей, М. Марченко, А. Гуменюк]. – К., 1967. – 720 с.;12. Жартівливі та сатиричні пісні / [упор., передм. та приміт. Миколи Дмитренка]. – К.: Дніпро, 1988. – 248 с.;13. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990. – 336 с.;14. Кирчів Р.Ф. Із фольклорних регіонів України: Нариси, статті / [НАН України, Ін-т народознавства НАН України]. – Львів, 2002. – 351 с.;15. Kolberg Oskar. Pokucie. – Krakow, 1882. – Cz. I.;16. Медведик Петро. Село Жабиня на

Зборівщині. – Тернопіль: Лілея, 1996. – 224 с.;17. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядкував Климент Квітка. – К., 1917. – 82 с.;18. Народна пісенність півднієвської Звенигородщини. Збірник / [записала і впорядкувала Ольга Харчишин] / [нотні транскрипції Василя Ковалія]. – Інститут народознавства НАН України. – Львів, 2005. – 352 с.;19. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким. – М., 1878. – Ч. II. ;20. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким. – М., 1878. – Ч. III. ;21. Народні пісні в записах Михайла Павлика / [упор. і прим. Олексія Дея і Володимира Качкана]. – К.: Музична Україна, 1974. – 324 с.;22. Народні пісні з Галицької Лемківщини / [тексти й мелодії зібрав, упор. і пояснив Філарет Колесса] // Етнографічний збірник. – Львів, 1929. – Т. 39-40. – 392 с.;23. Народні пісні з Підкарпатської Русі / [зібрав і зредагував Філарет Колесса. Мелодії і тексти]. – Ужгород, 1938. – 354 с.;24. Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського р-ну Тернопільської обл. / [упор. Петро Медведик, Олег Смоляк]. – Тернопіль, 1993. – 118 с.;25. Народні пісні українців Банату (Румунія) / [Запис текстів і мелодій, упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. та слов. І.В. Хлант; Розшифрування мелодій І. Лібер]. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2009. – 744 с., іл.;26. Ой видно село. Народні пісні села Арданово Іршавського району Закарпатської області. – Ужгород: ВАТ «Видавництво «Закарпаття», 2003. – 644 с.;27. Ой кум до куми // Збірник малоросійських пісень, злюбодених куплетів, романсів, сцен і добрих співків / [зібрав Стицько Рудий]. – М., 1913. – 52 с.;28. Особистий архів Р.Ф. Кирчіва. – Магніт. запис.;29. Пісні Тернопільщини: Іст.-баладні, жартівливі, танцювальні пісні та коломийки, пісні літ. походження і романси: Пісенник. Вип. 2. / [упоряд. вступ. ст., заг. ред мелодій, приміт., словник С. Стельмашука; упоряд та приміт. П. Медведика]. – К.: Муз. Україна, 1993. – 636 с.: ноти. – (Перлини укр. нар. пісні «Золоті ключі»);30. Пісні Яєдоху Зуїхи / [записав Гнат Танцюра; упорядкування, передмова та примітки В.А. Юзвенко, М.Т. Яценка; редакція та упорядкування нотних матеріалів З.І. Василенко; відповідальний редактор О.І. Дея]. – К.: Наукова думка, 1965. – 624 с.;31. Стоїть липка в полі // Збірник лемківських народних пісень Никифора Лецишака з рукописної спадщини Івана Франка / [упор., вступ ст., словник та додатки Миколи Мушинки. Довідник № 53. В-во Канадського Ін-ту українських студій. Альбертський університет]. – Едмонтон, 1992. – 165 с.;32. Сямейна-абрадавая паззія. Народны тэатр / [А.С. Фядосік, А.С. Емяльянаў, У.М. Сысоў, М.А. Каладзінскі; Навук. ред. К.П. Кабашнікау]. – Мн.: Бел. навука, 2001. – 422 с. – (Беларускі фольклор: Жанры, віды, пазтыка; Кн. 2). ;33. Теодорович Н.И. Волынь в описаниях городов, местечек и сел в церковно-историческом, географическом, этнографическом, археологическом и др. отношениях. – Почаїв, 1903. – Т. 5. ;34. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собр. П.П. Чубинским. – СПб, 1877. – Т. 4. – 216 с.;35. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / [записи З. Доленги-Ходаковського ; упоряд., текстолог. інтерпрет. і комент. О.І. Дея]. – К.: Наук. думка, 1974. – 780, [1] с.: іл.;37. Українські народні пісні з Лемківщини / [зібрав Орест Гижка ; заг. ред. С. Грици]. – К.: Музична Україна, 1972. – 218 с.;38. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського ; [атрибуція автографів, упоряд., передм. і приміт. О.І. Дея]. – К.: Наук. думка, 1983. – 527 с.: іл., ноти.;39. Хрестинні пісні / [збрала та упоряд. Ганна Сокоп]. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 202, [5] с.: іл.;40. Юрій Рибак. Пісенна творчість // Етнокультура Рівненського Полісся / [упор. В.П. Ковальчук]. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – С. 316-317.

Каріна Власенко, студенттка

РОЛЬ БАБИ-БРАНКИ У РОДИЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ (на основі меморатів с. Лісничі Вінницької області)

Анотація

Статтю присвячено репрезентації образу баби-бранки на основі меморатів, зафіксованих у с. Лісничі Бершадського району Вінницької області. Виявлено специфічні регіональні особливості формул-пожання, замовлянь, обрядових дій. Проаналізовано звичай «нести бабі вечерю», обряд «ім'янаречення», обряд «дарування квітки».

Ключові слова: меморат, повитуха, баба-бранка, породілля, звичай, обряд, «ім'янаречення», «нести бабі вечерю».

Summary

The article is devoted to the representation of figura of childbirth midwife (baba-branka). They are based on the memorates/notations/memos from village Lisnytshe, Bershadskij district, Vinnitska region. The attention to customs "to bring supper to the midwife", "the ceremony of naming", "making of flower present" is paid.

Key words: midwife, baba-branka, woman in childbirth, custom, rites of childbirth, the ceremony of naming, to bring supper to the midwife, godfather and godmother.

Народна медицина є органічною частиною життя етнокультурної спільноти, міцно стоїть на сторожі здоров'я їх членів. Народна медицина пов'язана з системою етичних, моральних цінностей і релігійних вірувань суспільства. Особливо важливим процесом є період вагітності жінки, процес народження дитини та виховання. У цьому аспекті важлива роль відводиться бабі-повитусі, оскільки, згідно з народними уявленнями, її було наділено сакральними знаннями і таємничими здібностями.

Роль баби-повитухи у процесі народження завжди привертала увагу істориків медицини, етнологів, фольклористів. Ще за часів Античності її діяльність була предметом зацікавленості філософів, медиків: греки Філумен, Соран (який накреслив «ідеальний образ баби-повитухи»), Гален, Платон, Гіппократ та інші. Наприкінці XIX століття активізувався процес збирання та дослідження матеріалів про значення ролі баби-повитухи в родинній обрядовості. В Україні наприкінці XIX ст. – початку XX ст. окремим явищем світу дитини, здебільшого урочистим (родини, хрестини) присвячено розвідки М.Сумцова, Д.Лепкого, А.Пономаріва, П.Іванова, Х.Яшуржинського, О.Малинки, Х.Вовка, П.Чубинського, М.Дерлиці, В.Милорадовича, О.Марковича, М.Грушевського. Дослідженнями цієї галузі народного життя на теренах Вінниччини займалися О. Артем'єв, С. Верхратський та ін. Популярною виявилася тематика дослідження регіональної історії родопомочі. Велике значення мають і дослідження сучасних вчених: Н.Гаврилюк, І. Колодюк, О.Боряк.

Попри множину досліджень, ця тема на сьогодні залишається актуальною, відкриваються нові аспекти таємничих знань баби-бранки, її впливові на долю дитини, формування її як повноцінного члена спільноти. Об'єкт дослідження – меморати, зафіксовані авторкою статті, записи П.Чубинського, П.Іванова, Хв.Вовка, М.Чубинського.

О.Боряк, досліджуючи термінологічну номенклатуру повитухи як ключової постаті традиційного родильного дійства, визначає її багатогранність [2; 237]. У Вінницькій області бабу, яка була помічницею при народженні дитини, називали «баба-бранка». Фразеологізми *бере, відбирає, вибирає* дитину вказують на основне призначення повитухи – «виймати» дитину з тіла породіллі. Щодо інших

інтерпретацій, то, можливо, номінація повитухи бранна (бранка) вживається зі значенням «полонена»: брала, бранець, бранка-полонянка. Не виключено, що цей термін повитухи вживався як метафоричний, за яким ховається значення «активна», «войовнича», але й «захисна», «баба-захисниця» [2; 239]. Сучасні записи засвідчують, що номінування повитухи у різних регіонах варіюється: на Поліссі – баба, бабушка, на Полтавщині – баба пупорізна, породільна баба та інші. Жінку, яка народжує на Вінниччині називають *породілля*, а період безпосередньо перед пологами визначають діалектизмом: *сходілася*.

Зв'язок сім'ї з повитухою починався з запрошення допомоги майбутній породіллі при народженні дитини: *«Коли жінка сходилася, чоловік чи мама іде за бабою і просили роди брати. Не можна відказуватися їти брати роди, бо це дуже великий гріх. Ніколи не відказувалась»* (Березовська Г.М., 1921 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну, Вінницької обл., 2010, зап. К.О.Власенко). Фольклорні записи засвідчують відповідальне ставлення вибору своєї «спеціальності» бабою-повитухою. Так Хв. Вовк у своїх розвідках зазначає, що баба-повитуха не могла відмовитись у родопомочі [5; 156]. Польові матеріали дають досить чітке уявлення, що повитухами переважно ставали вдови: *«Баба була вдовицею, мала дочку, чоловіка, але він десь на війні, ще першій, помер»* (Склярчук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). М. Грушевський доходить висновків, що повитуха повинна бути чесною, багатою, щедрою, досвідченою, оскільки частково її риси переходять до дитини [1; 34]. Повитуха, безумовно, мала відповідати певним критеріям, оскільки, вірили, що її якості переходять до дитини [2; 130], такі жінки користувалися авторитетом у сільській громаді, особливо серед жінок: *«Бабка-бранка була така невеличка, дуже добра, мила. Приходила до жінки, коли хто прийде. Коли наставала та година, що треба родити, то вона нікому не відказувала. Приходила і рятувала людей»* (Склярчук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну, Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

Важливу особливість народної медицини є суміш розмаїття впливів на людину: лікарські засоби, психотерапія. З давніх-давен люди вірили в силу слова, особливого значення надавалося молитві. Перед тим, як зайти до хати, баба-бранка хрестила двері, а тоді заходила до хати. Підходила до ікон і читала молитви: «Отче наш» і «Богородице Діво». *«Якщо пологи були легкі, то баба-бранка не вмішувалася, лише коли важко було народжувати, тоді баба допомагала породіллі»* (Склярчук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Склярчук Надія згадує, що бачила, як маму баба піднімала з полу, брала під руки і струшувала, робила масаж. При цьому молилася, казала породіллі, щоб за нею повторювала слова. За допомогою молитов і замовлянь вдихала в породіллю спокій та впевненість.

У родильній обрядовості відомо й інші засоби допомоги породіллі. Насамперед, баба-повитуха з породіллем просять одна в однієї прощення і у всіх, хто присутній при пологах, бо вірять, що породілля страждає за їхні гріхи, водять кругом столу, повитуха наказує відчинити всі замки, дають пити зілля [3; 71], рецепти приготування яких баби-повитухи тримають у секреті.

Коли дитина з'явилася на світ, їй постійно загрожує небезпека: ліхі очі людей, невидимі злі духи. У народі вірили, щоб уберегти дитину від цього,

потрібно під колиску ставити залізо, підтримувати горіння свічки у хаті. Вірячи у можливість уроку, силу «поганих» очей, які могли наслати пристріт за допомогою вербальних формул захастити новонароджену дитину: *«Баба казала замовляння і від пристріту, коли дитина народилася, то баба казала слова, щоб люди нічого поганого не могли зробити: Ішла Божая Матір на Осіяньську гору золоту тростиною, Ісусом Христом Святим Рожіством, здибаю Присвяту Богородицю, велику помошницю. - Куди ти їдеш, Присвята Богородице, велика помошнице? – Іду (ім'я) ратувати, на поміч ставати, пристріта виганяти, щоб ви мені признались із чого ви взялись: чи ви з наїдку, чи ви з напиту, чи ви з скорботи, чи ви з роботи...»* (Андрейцова Л. М., 1902 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

Баба-бранка могла пророкувати долю дитини. Як зауважував П.Іванов, вона, подібно до священника, мала близькі стосунки з вищим світом і отримувала особливий дар передбачення долі своїх «онучків». Сучасна дослідниця О. Боряк зазначає, що повитуха сповна володіла знаннями щодо прикмет, ознак, обставин народження дитини, на яких могла ґрунтувати свої пророцтва. Перед тим, як зайти до хати, баба-бранка підходила до середнього вікна і прислухалась, що відбувається в хаті, таким чином вона зазірала у вікно «за долею» [2; 251]. На Вінниччині маємо подібне уявлення про сакральний зв'язок баби з Вищими силами, які впливають на подальший перебіг життя новонародженого, прагнення змінити «погану» годину на хорошу: *«Баба-бранка дивилася, яка дитина має вродитися: чи вона буде покриткою, чи втопиться, чи, не дай Боже, вішальником, чи його уб'ють. Якщо дитина родиться і шия буде обмотана пуповиною, то це, не дай Боже, означає, що дитина має повішатися чи хтось повішає. Баба-бранка підходила до середнього вікна і прислухалася: якщо надходила дуже погана планета, то вона просила Бога, щоб та мінута недобра пройшла»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). В українському фольклорі існує легенда про те, як судді сидять на «застівному» вікні і судять дитині долю доти, доки не з'явиться дитина на світ. Таким чином, судді прогнозували, яке життя очікує на новонародженого, якою смертю він помре [2; 245]. Подібне прогнозування долі представляє зафіксоване на Куп'янщині наприкінці XIX ст.: *«нужно дождати вечера, питьи до тии хаты, де родылся младенець и заглянуты в предпичне окно, и в то-то окно непременно побачиш его Долю. Из родных младенця никому не удасця побачыты Доли, а можно ии побачыты тилко постороннему»* [4; 350].

Баба-бранка розглядалася жіночою громадою чи не основною пророчицею у народженні дитини. Суттєвими для визначення повитухою долі новонародженої дитини були час, пора року, день тижня, календар: *«Як у понеділок родиться, то буде довговічний, у вівторок – роботящий, в середу – сирота, в четвер – багатий, добрий день, в п'ятницю – п'яниця, в суботу – коротковічний, в неділю – людям на поговорі»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничі Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Загальновідомою прикметою, що плумачилась позитивно, було народження дитини у пліві, або «сорочечці» («мішок», «капшук» та ін.) та «чепчику» («шапочка»): *«Як дитина народилася у «сорочечці», то дуже добре, лиш, якщо віддають. Колись баба-бранка*

віддавала сорочечку, а тепер в болниці можуть і не віддати, як захочуть» (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Подібне трактування долі новонародженої дитини можна знайти і в Н.Гаврилук [3; 71], О.Боряк [2; 246], М. Грушевського [1; 48], П. Чубинського [7; 62], проте записи, здійснені на Вінниччині мають характерні регіональні відмінності.

Процес відрізування та оброблення пуповини. Вважалося гріхом, якщо породілля перев'яже пуповину своїй дитині. На Вінниччині, як і у всій Україні, перерізування пуповини було прерогативою повитухи. Перерізування пуповини виконувалося відразу після народження дитини свяченим ножем. Зазвичай баба-бранка використовувала для цього конопляну чи лляну нитку. *«Зав'язували пуповину від прядива волокном, тоді воно скоріше відпадало»* – підтверджує одна з респонденток традиційність перерізання пуповини. (Березовська Г. М., 1921 р.н., с.Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко) На Вінниччині був відомий і інший спосіб оброблення пуповини: *«Баба-бранка зав'язувала пуповину у вузол, яка тоді засихала і відпадала»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Відтинання пуповини на гребені або ж на сокирі супроводжувалося виголошенням спеціальної молитви-побажання: *«зав'язую тобі щастя і здоров'я, і вік довгий, і розум добрий»*) [2; 249].

Коли дитина обсихала, баба-бранка виконувала перше купання, що було одним з її обов'язків, як родопомічниці. В народі вірили, що перша купіль впливала на долю дитини – під час купання повитусі випадала нагода втрутитись «у природу», охоронити дитину від злих духів, від підміни її нечистим: *«Воду брали з трьох курниць, казала «Отче наш», «Богородице, Дево».* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Воду лише нагрівали, не допускали кипіння, щоб дитина не була сердита: *«Пригрівали воду, щоб тепленька була і там купали дитину»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Респондентки згадують і набір трав, які призначались для першої купелі: *«Купали в зіллі, квітках: маковей, чорнобривці, любисток. Купіль пахне від нього, ця купіль очищує. Клали любистку, щоб хлопці любили».* (Березовська Г. М., 1921 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Зазвичай, воду із першої купелі виливали під плодове дерево: *«Дитину обмивали, воду виносили і під грушу виливали»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

У народній традиції існує звичай «іти за йменням»: баба-повитуха несла священику дарунки за ім'я: курку, хліб, горілку, хустку. Проте у с. Лісничі на Вінниччині нами зафіксовано, що «брати ім'я» до священика ішов батько: *«Тато ішли до батюшки за ім'ям»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

Однією з функцій баби-бранки було закопування «місця» («містища»). На Вінниччині «місце» закопували на тому місці, де народжувала породілля: *«Місце закопувала піді мною, де я лежала»* (Березовська Г. М., 1921 р.н., с.Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Або ж «місце»

закопували під плодовим деревом: яблунею, грушею, вишнею: *«Мама сказали мені, щоб я віднесла його і закопала під грушею»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). М.Грушевський у своїй праці також подає обряд закопування «містища»: *«Містище, в якому народилася дитина, закопують під ліжком, або, обмивши його, загортають у сорочку...поливають водою і посипають зерном, щоб дитина була багата, а породілля «іще дітей водила»* [1; 40].

Традиційно обряд «зливок» проводився таким чином: баба і породілля стають у ночви, де потім вони ллють воду собі на руки, лікті. Породілля при цьому їсть зерна, які були у воді і п'є воду, щоб молоко прибувало. На Вінниччині обряд «зливок» мав назву «обмити бабі руки»: *«Тоді бабі давали водичку, зливали її на руки, щоб вона помила руки»* (Склярук Н.М., 1940р.н., с. Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Н.Гаврилук пояснює «обмивання рук баби» так: приймаючи пологи, вона «проливала кров», тобто мала відношення до чогось нечистого. А зливки означали закінчення «бабування» і дозволяли бабі продовжувати свою справу і «брати іншу дитину» [3; 73].

Баба-бранка допомагала організувати сім'ї і родини, які були направлені на пошанування породіллі та немовляти і мали вигляд індивідуальних жіночих відвідин після пологів: *«На родини приходили жінки, приносили щось, що мали: пироги, хліб, вареники»*, – розповідає одна з «внучок» баби-бранки (Березовська Г.М., 1921 р.н., с.Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Після цього бабу-бранку обдаровували подарунками, дякували і прощалися з нею. Жінка намагалася якнайкраще обдарувати помічницю, тому що знала, що їй буде потрібно знову звертатися до баби-бранки. *«Як уже баба йшла додому, то їй давали обов'язково хліб, рушник, хто що має» або «гроші їй платили...»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

Обов'язково бабу-бранку запрошували на хрестини: *«На хрестини прилашнали бабу, дарували їй що мали»* (Березовська Г. М., 1921 р.н., с.Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). У родинній обрядовості баба-повитуха приносила букетики і здійснювала ритуал «квітки», даруючи всім присутнім букетики з трав, колючих та калини. На Вінниччині цей обряд має регіональні відмінності: *«Мама з бабою робили квіточки. Мама давала ті квіточки кумам і казала: «Просю вас на квіточку, на горілочку». Куми пили горілку, клали на тарілку гроші, за те, що їх дарували квіточками»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Обов'язковою складовою обряду з квіткою було обдарування баби-бранки. Зазвичай, вона отримувала полотно на сорочку, хустку. Квітка була символом здоров'я, благополуччя, краси, плідності, вдачі [2; 194]. На Поділлі цей обряд доповнювався даруванням калачів: *«Давали кумам по два калачі»* (Склярук Н.М., 1940 р.н., с. Лісничне Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

На цьому спілкування з бабою-бранкою не закінчувалося, хоча рідко згадують її подальшу роль у житті родини. До функцій родопомічниці, які мали довготривалий характер, відносять її подальшу участь у здоровому зростанні

дитини. Жінки продовжували звертатися до повитух, коли хворіли діти. Баба-бранка зі своїми знаннями та досвідом перебирала на себе функції цілительки/шептухи, лікувала хвороби, які виникали від «поганого ока», зурочення (зокрема, це так звані крикливиці, сухоти, переполох, уроки, волос, діатез, біди та інші) [2; 157]. Зафіксований нами меморат засвідчує цю сферу діяльності баби-повитухи: *«Як заслабне дитина, то йдуть до баби знов, щоб вона йшла примовити. Часом є такі біди, дитина робиться така худесенька. Баба молиться Богу і примовляє: Місяцю новий, князю молодий, прошу твої милості, дай тіла на ці кості. Добрий день вам, три плоти. Принесла вам четверті сухоти. Ще є замовляння від плаксивців: Добрий вечір вам, кури-півниці. Принесла вам крикливиці і плаксивці, прошу я вас дайте младенцові сон з усіх сторон, стань до білого дня»* (Андрейцова Л. М., 1902 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко).

Спілкування з бабою-бранкою продовжувалося у вигляді подяки за її працю. Звичай «носити бабі вечерю» на свят-вечір та можлива трапеза в її домі співпадали з календарно визначеним часом поминання «померлих», «пращурів», «дідів». Останніх уособлювала повитуха – це вона ставала об'єктом приношення предметів-пригощань, у семантиці яких виокремлюється поминальний характер та зв'язок з потойбічним світом [2; 220]. На Вінниччині бабу-бранку відвідували під час календарних свят. На Святий вечір «онучата» баби-бранки приносили їй вечерю. Звичай «носити бабі вечерю» і досі побутує. Відвідини повитухи дітьми мали обов'язковий характер, несли їй кутю, узвар, пиріжки та інші пісні страви. Діти разом з вечерею несли бабі пару калачів. *«Як входили до хати діти, то казали: Добрий вечір! Просили тато й мама на вечерю і я прошу»* (Склярчук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Якщо ж дитина була зовсім малою, «із вечерею» та дитиною на руках до повитухи могла йти породілля: *«На Різдво несли вечеру до баби-бранки, несли пару калачів, гостинця, щоб бабу не розгнівати, щоб була баба доброї душі на сім'ю»* (Склярчук Н.М., 1940 р.н., с. Лісниче Бершадського р-ну Вінницької обл., 2010, зап. К.О. Власенко). Баба давала своїм «онучкам» гостинці – горіхи, солодощі, дрібні гроші.

Отже, роль баби-бранки у передпологовому, пологовому та післяпологовому процесах має вагоме значення. Проведене дослідження та зафіксовані меморату дозволяють стверджувати, що попри очевидну відсутність раціонального смислу лікування та допомоги трав'яними засобами, певних обрядодій та молитов і замовлянь під час пологів та після них, наративи респондентом все ж дозволяють стверджувати у їх дієвість. Це відкриває нові перспективи у дослідженні фольклору цього регіону.

Список використаних джерел:

[1] Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К.: «Либідь», 2007; [2] Боряк О. Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним. – К., 2009; [3] Гаврилюк Н. Народження дитини // Українська родина: Родинний і громадський побут/ упорядник Лідія Орел. – К., 2000; [4] Іванов П. Народные рассказы о Доле // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упор. А.П. Пономарьов. – К., 1991; [5] Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995; [6] Никонова Л.И. К теории этнической психологии: место народной медицины в системе психотерапевтических средств воздействия (по материалам этнографического исследования Мордовской диаспоры в Сибири) // Теоретические

проблемы этнической и кросс-культурной психологии: Материалы Второй Международной научной конференции 26-27 мая 2010 г. В. 2 т. / Отв. ред. В.В. Гриценко. – Смоленск: Универсум, 2010. – Т. 1. – С. 176-181; [6] Чубинський П. Мудрість віків: (Укр. народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): у 2 кн. – К.: «Мистецтво», 1995.

Ганна Гармата, аспірантка

ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗІВ У ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: СИНТЕЗ ЛІТЕРАТУРНОГО І ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРВНІВ

Анотація

У статті розглядаються особливості типології образів у історичній прозі першої половини ХІХ століття. Визначається парадигма головних творів цього жанру, аналізуються типи образів у ньому. Наголошується, що вагомим чинником при творенні образів є синтез у них літературного і фольклорного первнів.

Ключові слова: типологія образів, історична проза, романтичний світогляд, літературна інтерпретація фольклору, герой.

Summary

In this article the specific of typology of images in the historical prose in first half of the XIX century is analyzed. The paradigm of the main novels of this genre is underlined, the types of images are investigated. It is underlined the importance of unite between literature and folklore elements.

Key words: typology of images, historical prose, romantic outlook, literature interpretation of folklore, hero.

Історична проза від самого початку свого виникнення виступала контекстом для художньої інтерпретації історичного минулого та специфічним втіленням національного та соціоментального аспектів епох, досвіду державотворення в історії України. Передусім це притаманне історико-героїчній прозі доби романтизму, розквіт якої припадає на часи бездержавності української нації. Тож саме література взяла на себе головні суспільно-політичні функції, ставши речником державних і національних ідей. Фактично література виступає носієм ідеї національності, реалізуючи її сенс у своїх образах. Питання специфіки і типології образів у історичній прозі першої половини ХІХ століття є одним із малодосліджених у сучасному українському літературознавстві. Окремі аспекти проблеми досліджуються у працях Т. Бовсунівської, Л. Задорожної, З. Кирилюк, Є. Нахліка, Д. Чижевського та ін. Натомість детальне вивчення специфіки та типології образів історичної прози, що становить мету і визначає завдання нашої статті, дає змогу репрезентувати особливості української романтичної літератури, передусім особливостей представлених у ній образів. Саме через типологію і специфіку образів визначається контекст національного романтичного письменства.

Теоретичне осмислення засад романтичної літератури, зокрема історичної прози, дав М. Костомаров у працях «Обзор починений, писанных на малороссийском языке» (1843), «Об историческом значении русской народной поэзии» (1846). Передусім критик наголосив на значущості нового розуміння природи і завдань вітчизняного письменства. Він виходить із того, що основою прекрасного у мистецтві є пізнання духовного начала, внутрішнього життя

народу, які знаходять своє відображення в усній народній творчості. Костомаров розрізняє три різні правди – історична, фольклорна, мистецька, що знаходить свою реалізацію в національній самобутності літератури, відповідно образах також. Система історичних творів першої половини XIX століття включає у себе ряд творів, які об'єднані передусім романтичним світоглядом і світовідчуттям. Ця система характеризується спільністю ідейно-тематичного спектру, акцентуванням уваги на історичному контексті як такому, в якому розкриваються образи героїв, синтезом літературного фольклорного елементів при творенні образів.

Творчість Василя Наріжного (1780–1825) складає собою важливу сторінку історії української літератури. Написана російською мовою, вона збагачує як національне, так і російське письменство, але за своїм внутрішнім характером і світовідчуттям є виключно українською. Репрезентуючи своїми творами добу преромантизму, Василь Наріжний звертається до історичного минулого, щоб спроектувати його на проблеми сучасності. 1824 р. побачили світ повість «Запорожець» і «Бурсак, малороссийская повесть». 1829 р. вийшов незавершений історичний роман «Гаркуша, малороссийский разбойник». Саме твір Наріжного «Бурсак» став одним перших зразків історичної романістики, в якому було представлено цілком новий для тогочасної художньої творчості тип героя. Особливості образів твору зумовлюються тим, що подієвий контекст тут не має історичної основи, але тема торкається історично-патріотичного аспекту певного етапу української національної минувшини, тому образи співзвучні її світогляду. Фактично, всі герої роману відповідають ідейному контексту XVIII століття. Характерною рисою героїв твору є прагнення автора проникнути у всі найменші та найтонші нюанси й деталі внутрішнього життя героїв. Таким чином у романі представлено своєрідну галерею психологічних рисунків, що є власне портретами персонажів, змалюванням їх характерів і світовідчуття. Посередництвом образів цього твору автор говорить про добу національного відродження в Україні, цікавлячись виключно реєстровим козацтвом, а не запорожцями. Для всіх образів твору притаманним є прагнення гармонійного існування та самореалізації. Динаміка характерів героїв виявляється насамперед у прагненні до дотримання морально-етичних ідеалів і принципів.

Образ головного героя у романі «Гаркуша, малороссийский разбойник» В. Наріжного визначається прагненням до свободи волі особистості. Автор представляє свого героя як цілковите і типове породження реального життя. Поява Гаркуші стала неминучим наслідком тих соціальних умов, які склалися в тогочасній Україні. Цей образ є породженням життя в усій його неоднозначності та багатогранності, його протиріч і суперечностей. Гаркуша виступає таким складним і часто жорстким чоловіком, бо таке життя навколо нього. Його характер і поведінку формує його власна воля, що й визначає те, що і як він робить. Гаркуша іде на конфлікт із суспільством, прагнучи утвердити свою волю і власне розуміння життя. Він має індивідуальне розуміння справедливості, що й визначає характер його вчинків. Народний месник прагне свободи як найвищої цінності, бо вона стає для нього суттю життя.

Співзвучними із героями В. Наріжного є образи у творах Ореста Сомова (1793–1833). Визначальна для його творчості повість «Гайдамак».

Малороссийская быль» (1826) засвідчує розвиток традицій преромантизму, зокрема використання усної народної творчості для виявлення характеру з усіма його етнічними особливостями. Гаркуша Сомова співзвучний із образом Гаркуші у творах В. Наріжного і Г. Квітки-Основ'яненка, адже всі митці фактично симпатизують своїм героям, навіть коли діють дуже неоднозначно і часто всупереч морально-етичним нормам, убиваючи людей. Для Сомова образ Гаркуші є передусім символом справедливого месника, через який автор висловлює свою тезу про те, що у суспільстві повинна панувати справедливість, а стосунки між людьми мають будуватися на морально-етичних засадах. Поява феномену Гаркуші осмислюється автором у контексті народного менталітету. Трудящий і чесний народ породив Гаркушу, бо до цього його змусило життя. Л. Задорожна пише: «Письменник зображує Гаркушу, як людину дивовижних, пам'ятних для усіх людей учинків, що представляють його винахідливість, його симпатії, його протест, однак митець нітрохи не прагне явити життя героя в заданій послідовності подій; тому Гаркуша в письменника виявляється непоборним, нездоланим і неперевершеним. У цьому художньому прийомі авторська позиція у ставленні до героя виявляється напрочуд виразно» [4, с. 104–105].

Важливе місце у контексті російськомовної історичної прози першої половини XIX століття займає до цього часу не опублікований роман Павла Білецького-Носенка (1774–1856) «Зиновий Богдан Хмельницький». Представлений у ньому образ гетьмана є суто романтичним і значною мірою ідеалізованим, наділений усіма позитивними рисами державного керівника. Твори на історичну тематику Г. Квітки-Основ'яненка (1778–1843) представляють авторське бачення образу романтичного героя. Погоджуємося з думкою С. Єфремова про те, що «українські повісті Квітки з народного життя були у всьому світі першими, в яких реально змальовано селянське життя. В світовому письменстві це був перший голос про народ, навіяний щирою до нього прихильністю, бажанням знайти, як сам Квітка говорив, «героїв і героїнь у квітках і запасах», показавши, що і під простим сіряком людське серце б'ється. З цього погляду українське письменство першим промовило своє слово в оборону селянських мас і веде перед щодо народницьких симпатій між усіма письменствами світу» [3, с. 331–332]. Передусім це історичні нариси і перекази «Головатый», «Предание о Гаркуше», «Основание Харькова», «1812 год в провинции», «Татарские набеги», повість «Конотопська відьма» (1833), роман «Пан Халевський» (1839). Особистість у творчості митця постає у певному історичному контексті, через який розкриваються риси її характеру. Загалом для образів Квітки-Основ'яненка характерні такі риси, як ідеалізація при зображенні головних героїв. Він щиро захоплюється своїми героями, наділяючи їх перфектними рисами характеру. Його особистість формується у певній залежності від історичної доби та побутових і звичаєвих обставин. Він звертається своїми образами до народу, вважаючи, що справжнім цінителем художньої творчості є не «салон», тобто не вищі кола суспільства чи офіційна критика, а народна громада. Відтак, при творенні образів головною для письменника була орієнтація на світогляд народу, його світовідчуття. Цією особливістю зумовлюється також творення автором

образу оповідача. Його роль досить складна й багатозначна. Квітка надає слово представникові з простого народу для того, щоб виразити свої суспільні позиції.

У творчості Миколи Гоголя (1809–1852) історична тематика є однією з визначальних, виступаючи контекстом, в якому реалізуються характери героїв. Так, вже у «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки» своєрідний культ старини є домінуючим, завдяки йому і реалізовується суть особистості. Тут осмислюються «стародавні, дивовижні» діла, через які твориться характер. Гоголь звертається до героїчного минулого українського народу і в повісті «Тарас Бульба» (1834). Найбільшою мірою знання та розуміння історичного матеріалу, а також осмислення психології людини в історичному контексті письменником знайшло вияв у «Тарасі Бульбі». Власне, твір являє собою розповідь про особистість в історичному контексті. За допомогою образу Тараса Бульби митець репрезентує справжнього патріота України, здатного присвятити своє життя Вітчизні. Вся повнота характеру Тараса Бульби розкривається завдяки тим випробуванням, через які він проходить, утверджуючи цим силу свого характеру. Образ Тараса Бульби є глибоко індивідуальним і неповторним, а водночас він типовий для своєї доби, певного суспільного стану. Саме образ Тараса Бульби є носієм головної ідеї твору – ідеї офірування людини національним інтересам, своїй державі. Для такої особистості приватне завжди буде другорядним, а народне – першорядним. Саме тому Тарас Бульба везе своїх синів на Січ, щоб показати їм, яким має бути справжній козак, служитель свого народу і держави. Серед запорожців панують звичаєвий аристократизм, ратний подвиг і мужність. Саме ці чинники складають систему життєвих цінностей героїв твору.

У прозових творах Євгена Гребінки (1812–1848) на історичну тематику, зокрема повісті «Нежинський полковник Золотаренко» (1842) і романі «Чайковский» (1843) бачимо образи сильних особистостей на тлі козацької доби. Автор репрезентував індивідуальне втілення та осмислення історичної тематики. На фоні опису козацьких звичаїв і традицій вимальовуються їхні типові представники з яскраво вираженими індивідуальними рисами характеру. У першому творі події відбуваються у середині ХУІІ століття, після того, як Богдан Хмельницький підписав Переяславську угоду. Фактично в основі твору лежать події, запозичені з «Історії Русів», зокрема боротьба козаків проти польського поневолення та орієнтація на союз із російським царем. Ідею роману «Чайковский» визначає історико-патріотична тема, хоча герої не належать до історичних осіб, а сюжет не спирається на конкретну історичну подію. Митець правдиво відтворює історичне минуле свого народу, даючи його художню інтерпретацію, поетизуючи Запорізьку Січ як ідеальний прообраз Козацької держави. Для нього вона є втіленням «козацької вольниці», де панують демократичні та водночас жорсткі закони. Для автора важливим є дати художнє осмислення доби та її авторську інтерпретацію, зокрема оцінку козацтву як історичному феномену, його впливу на життя суспільства і формування характерів.

Для світогляду Пантелеймона Куліша (1819–1897) загалом притаманні такі риси, як поєднання релігійних, просвітительських і романтичних уявлень, що позначилося на його творчості, зокрема творенні образів. Людську душу він розглядав як поєднання зовнішнього, того, що лежить на поверхні, та

внутрішнього, глибинного, тощо, що міститься у людському серці. Для Куліша ідеал становить національна старовина.

Загалом Кулішем рухало прагнення працювати на збереження і розвиток національної самобутності українського народу та його європеїзації. У його образах тісно поєднуються національна та європейська традиції бачення героїв. Він стояв на тому, що світ образної словесності не повинен бути художнім відповідником реальної дійсності. Літературний твір є ціннісним у тому випадку, якщо він насажений високими ідеалами, які знаходять своє втілення у літературних образах. Куліш стояв на тому, що справжній митець повинен бути представником морального елементу в житті. Літературу він вважав засобом діяти на людство благотворно, а її завдання вбачав у народно-пізнавальних і морально- та національно-повчальних і виховних функціях. Художня творчість, за Кулішем, покликана виражати національний дух, виховувати народ на засадах загальнолюдської та християнської моралі, національного патріотизму, об'єднувати націю в єдине політичне ціле, берегти і передавати від покоління національні традиції. На творення образів Кулішем суттєвий вплив мало осмислення питання ролі та значення життєвого матеріалу та суто естетичних чинників. Літературна творчість, на думку Куліша, повинна спиратися на науковий фундамент, тобто письменникові слід творити свої образи на основі глибокого знання фольклору, історії, літератури, народної культури, світового мистецтва. Крім того, важливим джерелом для творення образів митець вважав внутрішній світ митця, його почуття, світовідчуття, інтуїцію.

Історична проза П. Куліша починається романом «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад», що побачив світ 1843 р. Твір починається передмовою, в якій автор закликає своїх сучасників подивитися, як жив український народ раніше, згадати його славне минуле, заспівати його пісні, замислитися над переказами. Фактично весь роман перейнятий настановкою на цю ідею. Автор використав багато історичних пісень, думок, легенд про побут і звичаї українського козацтва. Сюжет твору складають походи і пригоди козаків як військові, так і особисті. Фактично всі герої є людьми надзвичайними, вони виділяються з оточення і підносяться над ним. Із назви твору бачимо, що події відбуваються у середині ХУІІІ століття, коли наближалися часи занепаду Гетьманщини. Загалом образ Михайла Чарнишенка витворений відповідно до духу часу та історичної доби, хоча реального історичного прототипу він не має. У романі «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» автор синтезував дві традиції – вальтерскотівського історико-етнографічного коментаря та гоголівського протиставлення героїчного минулого трагічній і сумній сучасності. Тут образ автора виступає в ролі як митця, так й історика, етнографа, антиквара.

Знаковим для історичної прози першої половини ХІХ століття став роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада» (1857). Твір друкувався починаючи з середини 40-х рр. ХІХ століття. Для того часу актуальною була ідея відродження національної української державності, тож автор звертається до часів боротьби України за самовизначення у таку ж складну добу. Відповідно до реалізації мети автор створює два типи персонажів. Представники першого належать до певних історичних прототипів, а представники другого типу створені у відповідності до

сюжету твору. Водночас автор намагається акцентувати увагу на своїй особливій прихильності до двох типів героїв. Перший – це полковник Шрам, із образу якого починається твір. Він є втіленням войовничого, бойового і політичного духу української нації. Другий – це Божий чоловік, зверненням до образу якого завершується твір. Божий чоловік репрезентує культ духу, особистість, для котрої головними у житті є передусім духовні та релігійні цінності. Фактично авторським ідеалом у творі є полковник Шрам, у характері якого бачимо наявність усіх головних найкращих властивостей людини. Це тактично мисляча особистість, здатна тверезо оцінювати ситуацію і планувати свої вчинки відповідно до національних інтересів. В його особі бачимо зразковий образ представника козацької старшини. Фактично він мислить навіть глибше, ніж гетьман Сомко, тверезо та об'єктивно оцінює ситуацію тому, що, як вважає Куліш, не переобтяжений і не засліплений владою. Образ Сомка так само інтерпретується автором у позитивному ключі. Але його суттєвим недоліком є те, що він, будучи особистістю цілком і повністю самодостатньою, самовпевненою і самовладною, покладається виключно на власні рішення, часто не дослухаючись до міркувань інших людей, як Шрам. Саме ця риса характеру стала фатальною для Сомка. На думку письменника, для формування самодостатності кожного образу обов'язковим є намагання поглянути на ситуацію збоку, як відсторонена й об'єктивна особа, щоб дати незалежну оцінку тому, що відбувається.

Головні герої роману Куліша є цілком самодостатніми характерами, з власними поглядами на життя, ставленням до певних суспільно-історичних подій, власною життєвою філософією і переконаннями. Це цікаві психологічні типи, переконливі суспільні характери. Кожен із них виступає носієм певної ідеї, має свою позицію, система яких відображає уявлення самого автора, його суспільно-політичні та морально-етичні переконання і настанови. Так, образ гетьмана Сомка символізує собою ідею української автономної феодальної держави. Божий чоловік – це втілення індивідуальної моральної чистоти, духовного розвитку і постійного самовдосконалення. «Юродствующий запорожець» і курінний отаман Кирило Тур символізують людину ірраціональну, що керується у своєму житті передусім законами серця, вони переконані кордоцентристи. Старий запорожець Пугач є втіленням соціальної рівності, носієм ідеї демократичної козацької республіки, де не існує приватної власності, він утілює месіанську роль Запорізької Січі як центру визволення України. Пан Черевань – це символ заможного хutorянського життя, образи Петра й Лесі – щасливої сімейної ідилії.

Посередництвом системи образів роману Куліш осмислює дуже важливе питання – співвіднесеність в українському суспільстві двох сил – державницької та руйнінницької. Першу втілюють образи городових козаків Сомка і Шрама, другу – запорозька стихійна сила, що в суті своїй є національно несвідомою, схильною до соціального бунту, який автор вважає деструктивним. Трагедія України бачиться письменником у тому, що ці дві сили постійно між собою борються, перебувають у протистоянні. Ставлення Куліша до Запорозжя представлене через образи. З одного боку, він прихильно відноситься до центру козацької вольниці, бо тут «воля ніколи не вмирала, давні звичаї ніколи не забувались».

Але водночас автор показує, що дуже часто Січ є небезпечною для спокою на українських землях, несе загрозу для громадянського миру і порушує устої гетьманської держави. За допомогою образів Тура, ортодоксальних січових дідів утверджується ідея про те, що запорізькі порядки і звичаї входять у суперечності з громадським укладом Гетьманщини, підривають патріархальну родину. Промовистим і глибоко символічним є бій між Кирилом Туром і Петром Шраменком, що виступають втіленнями різних сил у козацтві. Перший – запорожці, з притаманним їм крайнім свавільним виявом і другий – городовий, що береже патріархально-сімейні традиції, прагне розбудовувати громадське суспільство і правову державу, де люди коряться встановленим законам і суспільним нормам. Правомірно наголошує Д. Чижевський на тому, що у романі «Чорна рада» як романтик «Куліш не менше «символіст», ніж Шевченко, – за картиною бурхливих подій і боротьби різних людей він бачить щось глибше, загальне, боротьбу «правди та кривди»; символічні для нього й співки кобзаря: пісні його, «як чари», він сліпий, як Гомер, та «бачить те, що видющий зроду не побачить»; символічна й постать такого земного Іванця Брюховецького – його згубна агітація, ніби якісь «чари». Символічні краєвиди – ніч, від якої «думка розжевріє, як від Божого слова», «Київ – Єрусалим» [...] Символічні й постаті запорожців, що за всієї їх реальної масивності, «як той сон», бо їм «усе [...] дурниця: чи жить, чи вмерти...» [6, с. 422]. Посередництвом образів автор протиставляє державницькі ідеї козацької старшини і християнську мораль Божого чоловіка. Письменник доходить висновку, що влада, багатство, почесні, перемоги – все це речі тимчасові, марнославні. А істинне щастя людини складає її особиста праведність. Саме тому кобзар звеличує людську душу як головну цінність. Відчутним у творі є протиставлення трагічного розриву між ідеальним і реальним. Саме перше є вічним блаженством, до якого повинна прагнути кожна особистість.

Аналіз системи історичної прози першої половини XIX століття, зокрема представлених у ній образів, дає підстави для їх типології. Загалом для дослідження суті художніх образів визначальним і важливим є питання їхньої типології як такої, що забезпечує більш ґрунтовне осмислення ідей, закладених в образах. Враховуючи сучасні інтерпретації категорії «образ», особливості образів у романтичній історичній прозі першої половини XIX століття, підходи до типології образів здійснюємо власну типологію образів у названих вище текстах. Так виділяємо три групи образів. До першої групи образів належать образи історичних осіб, подані в художній інтерпретації автора. Зокрема, такі типи образів представлені у творчості В. Наріжного, О. Сомова, П. Білецького-Носенка, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша. До другої групи образів належить образи, посередництвом яких передається та представляється дух епохи. Це образи, які не мають історичних прототипів, але цілком і повністю відповідають типу героя певної доби. Такі образи наявні у творчості В. Наріжного, О. Сомова, Г. Квітки-Основ'яненка, Е. Гребінки, Л. Боровиковського, М. Костомарова, П. Куліша, М. Шашкевича, М. Устияновича. До третьої групи образів відносимо образ автора. З огляду на те, яким чином автор представляє добу, розрізняємо два типи образу автора. Перший представляє епоху шляхом власної художньої інтерпретації реальних історичних осіб. Другий репрезентує добу через показ її

світогляду та світовідчуття шляхом творення типових для епохи представників, кожен із яких виступає носієм певної ідеї. До першого типу відносимо таких авторів, як В. Наріжний, О. Сомов, П. Білецький-Носенко, Г. Квітка-Оснoв'яненко, М. Гоголь, П. Куліш. До другої категорії авторів відносимо В. Наріжного, О. Сомова, Г. Квітку-Оснoв'яненка, Є. Гребінку, Л. Боровиковського, М. Костомарова, П. Куліша, М. Шашкевича, М. Устияновича. Належність деяких авторів до обох типів свідчить про те, що в їхніх творах представлено два типи образу автора. Загалом спільним для образів усіх трьох груп вважаємо преромантичний або романтичний характер образу героя. Всі фактично відповідають типу романтичного героя, притаманного історичній прозі першої половини XIX століття.

Список використаних джерел:

1. Білецький О. І. Українська проза першої половини XIX століття: (від Г. Квітки до прози «Основи») // Збір. праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 2. – С. 148–197.
2. Бовсунієська Т. Феномен українського романтизму. – К.: Київський університет «Слов'янський університет», 1997. – 109 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – Тернопіль: Феміна, 1995. – 608 с.
4. Задорожна Л. М. Історія української літератури кінця ХУІІІ-60-х років ХІХ століття. – К.: Київський університет, 2008. – 479 с.
5. Історія української літератури (перша половина ХІХ століття). – К.: Вища школа, 1980. – 328 с.
6. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 478 с.

Анастасія Грекова, студентка

ТОПОНІМІЧНА ПРОЗА ПОДУНАВ'Я

Анотація

У статті аналізуються топонімічні перекази про назви поселень Українського Подунав'я, в основу яких покладено «першоелемент» вода (Криничне, Кирнички, Каменка, Татарбунари). Досліджено символіку води та криниці, які мотивують назви населених пунктів.

Summary

Toponymy translations about the names of settlements of Ukrainian Danube region are analyzed in the article on the basis of which water as the first-element is fixed (Krinichne, Kirnichki, Kamenka, Tatarbunary). The symbolism of water and wells explaining the names of settlements has been explored.

Український народ має багатовікову історію, джерелом вивчення якої є не тільки дані істориків, артефакти, а й та цінна інформація, яку містить фольклор, а саме топоніми. В топоніміці відображено важливі етапи еволюції матеріальної та духовної культури народу. За кожною назвою стоїть низка асоціацій, образів, які формують національну картину світу. Ключем до її розуміння є давні топоніми, які, зберігаючи первісну образність, виступають репрезентантами національного світосприйняття, своєрідними національними маркерами. Давня символічність у нових назвах подекуди заступається іноетнічними елементами. Розкодувати символи можна після зняття інокультурних нашарувань, спираючись на дані топоніміки.

Значний матеріал про походження назв поселень знаходимо у фольклорі, зокрема в топонімічних переказах. Народна етимологія дає можливість зрозуміти

сприйняття етносом історичних подій та персоналій, хід думок та світовідчуття предків, загалом ментальність народу.

Рівень наукової розробки в цій царині недостатній для досягнення всього масиву топонімічної прози – однієї з найчисленніших груп української усної народної творчості.

Народна проза (казкова та неказкова) була у сфері вивчення багатьох вчених. Перші записи неказкової прози містять літописи (наприклад, Руський літопис). У XIX ст. активізувався процес збирання та дослідження народних казок, переказів, оповідань, легенд. Серед перших збирачів були П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка, М. Цертелєв, І. Срезневський, О. Бодянский, М. Максимович, М. Костомаров. У другій половині XIX ст. з'являються видання прозової творчості І. Рудченка, К. Шейковського, Б. Грінченка, І. Манжури та ін.

Особливий інтерес до вивчення жанру спостерігався на західноукраїнських землях. Вагомий внесок у дослідження прози зробив В. Гнатюк. Результатом його роботи стали збірки «Галицькі народні казки О. Роздольського», «Українські народні байки (Звіриний епос)», «Галицько-руські легенди, зібрав В. Гнатюк» (1902-1903), «Народні оповідання про опришків» (1910), «Знадоби до української демонології» (1903), статті та предмови, в яких дослідник розмежовує поняття казки народної та літературної, аналізує жанр байки.

З-поміж дослідників народної прози вирізнялися І. Франко («Пісні та казки про Правду і Неправду», «Апокрифи і легенди з українських рукописів» (1896-1910), «Як творять слов'янську міфологію» (1898) тощо), М. Грушевський (зокрема, в «Історії української літератури», 5 томів якої побачили світ протягом 1923-1927 рр.).

Найвагоміші результати виявлення елементів поетичної специфіки української народної казки, легенди, повір'я належать таким видатним ученим, як О.Потебня, М.Драгоманов, М.Сумцов, В.Гнатюк, наукові висновки яких про міфологічні мотиви (О.Потебня), міграційні сюжети (М.Драгоманов, В.Гнатюк), історично-побутові явища (М.Сумцов.) до сьогодні є фундаментальними не лише у вітчизняній, а й у всій європейській фольклористиці.

Серед фольклористів XX ст. помітне місце займають праці В. Тищенка, Г. Сухобрус, В. Бойка, І. Березовського. Активно збирав та досліджував казки Закарпаття фольклорист П. Лінтур («Дідо-всєвідо» (1969), «Казки одного села» (1969), «Зачаровані казкою» (1984)).

Особливої уваги заслуговують монографії М. Гриця «Давня українська проза» (1975), С. Мишанича «Народні оповідання» (1983, 1986), О. Дея «Легенди та перекази» (1985), В. Давидюка «Українська міфологічна легенда» (1992), Г. Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування» (1993).

Вагомий внесок у дослідження народної прози зробили праці Л. Дунаєвської «Українська народна казка» (1987), «Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій» (1997; вид. 2-е, 2000), в яких проаналізовано генезу української казки, розмежовано поняття легенди та казки, подано важливі думки щодо класифікації прозових жанрів [6].

Записи переказів про походження назв зустрічаються у працях дослідників фольклору XIX ст. (праця Л. Похилевича «Сказания о населенных местностях

Киевской губернии» (1864), записи І. Срезневського, О. Стороженка, О. Афанасьєва-Чужбинського, І. Манжури, Я. Новицького, Д. Яворницького). Вивчення топонімічної прози обмежується історико-етнографічними областями. Так, на Західному Поліссі першими дослідниками географічних назв були М. Теодорович («Историческо-статистическое описание Волынской губернии» (1884-1889)), О. Цинкаловський («Стара Волинь і Волинське Полісся»), П. Тутковський («Побережье реки Лемы (географическое и геологическое описание)»), «Озеро Свитязь и народные предания о нем» та «Поліське велике озеро Князь» (1915)). У другій половині ХХ ст. були опубліковані збірник легенд та переказів П. Ігнатовича «Легенди Карпат» (1968), «Легенди нашого краю» під упорядкуванням П. Скунця (1972), «Легенди й перекази», упорядковані А. Іоаніді (1985).

Дещо пожвавилася ця робота у посттоталітарний період. Топонімічні оповідання знайшли місце у збірниках «Лицарі волі» (1992), упорядником якого є М. Дмитренко, «Свшан-зілля» (1992), упорядкованого П. Медведиком. Зразки топонімічної прози увійшли до збірника «Українські перекази» (1993), упорядковані М. Возняком. Зразки народної топонімічної прози Західного Полісся вміщено у збірнику «Легенди Полісся» (1993), де представлені власні записи В. Давидюка. Перекази та легенди про виникнення топонімічних назв Бойківщини, Лемківщини, Гуцульщини, Полісся охоплені колом досліджень Р. Кирчіва. Народна топонімічна проза стала об'єктом дисертаційного дослідження Н. Шкляєвої «Народна топонімічна проза Західного Полісся: синхронічний аспект» (2005). Топонімічні перекази Закарпаття вивчає І. Сенько.

Чимало легенд і переказів про топоніми Черкащини знаходимо в працях: І. Волошенко «Нариси з історії поселень Монастирищенського району Черкаської області», В. Гончаренко «Золота книга топонімів Черкащини. Словник-довідник» (2006), «Край козацький. Довідник з історії Лисянщини» (2004), М. Лубко «Знаменитий і багатолюдний град. Нариси Лисянської історії» (1998), «Нарис історії Уманщини (з найдавніших часів до 60-х років ХХ ст.): Монографія» (2001).

Тож дослідження топонімічної прози методологічно зводиться до вивчення її локальних проявів. У цьому плані важливою є робота місцевих збирачів фольклору, чий розвідки на популярному рівні знайомлять населення з історією рідного краю (наприклад, Павленко О. Молога. Нарис історії з найдавніших часів до початку ХХ сторіччя / Ред. В. П. Щетніков; худож. Ред. В. Т. Миненко. – Одеса: Гермес, 1999. – 176 с.) [14].

Вагоме місце серед зібрань топонімічної прози 90-х років ХХ ст. посідає збірка топонімічних легенд та переказів «Писана Керниця» (1994), упорядкована В. Соколом. Чимало зразків топонімічної прози є у збірниках В. Давидюка «Золота скриня» (1996) та В. Чабаненка «Савур-могила» (1990). Пояснення походження назв поселень України зустрічаємо у праці А. Коваль («Знайомі незнайомці: Походження назв поселень України», 2001), етимологічних словниках, топонімічному словнику (М. Янко).

В цьому колі досліджень топонімічна проза Подунав'я – недосліджена сфера фольклору. Поодинокі зразки топонімічних переказів краю представлені в праці А. Коваль «Знайомі незнайомці: Походження назв поселень України» (2001), опублікованих записах турецького мандрівника Евлії Челебі, праці В. Кушніра

(«Народознавство Одещини», 1998), працях А. Шабашова, енциклопедії «История городов и сёл УССР: Одесская область». Відсутність системного та цілісного вивчення топонімічних переказів Подунав'я визначає актуальність дослідження.

Р. Кирчів у праці «Із фольклорних регіонів України» (2002) робить акцент на необхідності ґрунтовного вивчення локальної місцевої традиції (у контексті локально ширшої) «з використанням даних з предметної сфери інших наукових дисциплін» [9; 14]. Дослідниця В. Телеуця, погоджуючись із позицією Р. Кирчіва, наголошує на малодослідженості Подунав'я. Дослідження краю пожвавилася в останні десятиліття. Активізувалося вивчення діалектів межиріччя Дністра та Дунаю (зокрема, у рамках проекту кафедри української мови Ізмаїльського державного гуманітарного університету «Літературні мови і діалекти Українського Подунав'я. Полілінгвальний атлас межиріччя Дністра та Дунаю», який виконується під егідою Інституту української мови НАН України), проводяться археологічні розкопки. Фольклористичну спадщину регіону досліджує В. Телеуця [16]. Попри пожвавлення процесу наукового «освоєння» регіону у фольклористичному та етнографічному планах, поза увагою залишається великий пласт фольклорного масиву краю – топонімічна проза.

Українське Подунав'я – територія, де тепер знаходяться Арцизький, Білгород-Дністровський, Болградський, Ізмаїльський, Кілійський, Ренійський, Саратський, Тарутинський, Татарбунарський райони Одеської області. Край перебував під владою різних держав, свідченням чого є неукраїнські назви населених пунктів. Зважаючи на таку особливість досліджуваної території, вважаємо за необхідне зробити акцент на такій частині топонімії, як назви населених пунктів (перш за все сіл) Українського Подунав'я.

Топонімічна проза регіону представлена, в основному, переказами. За класифікацією К. Чистова топонімічні перекази належать до менш давніх, порівняно з легендами, локально прив'язаних жанрів неказкової прози, в яких відсутні фантастичні персонажі. С. Мишанич, використавши критерії класифікації К. Чистова, ввів поняття епічний ракурс – кут, під яким оповідач подає події, та епічна дистанція – просторова і часова віддаленість процесу розповіді від тих подій, що лежать в основі фабули. З такої позиції топонімічні перекази не вимагають від оповідача позиціонування себе як учасника подій. Розповідь, як правило, ведеться в минулому часі (бо вже наявний факт створення села, міста) або в теперішньому, коли наголошується на географічних, природних особливостях місця, де знаходиться населений пункт (наприклад, «Село Глибоке, бо воно в глибині знаходиться»). Характерною особливістю топонімічних наративів є те, що достовірність описуваних подій не ставиться оповідачем під сумнів. Як зазначає В. Давидюк, особливістю топонімічних переказів є те, що вони «часто контамінуються з історичними сюжетами» [3; 207]. Ця специфічна риса, безперечно, властива й прозі Подунав'я.

Топонімічні оповідання на історичну тематику, як правило, мають сюжет, а тому належать до фабулатів. Зокрема, сюжет має переказ про назву с. Саф'яни пов'язаний із перебуванням тут Катерини II. Безсюжетні повідомлення відносять до хронікатів. В. Давидюк зазначає, що «жанр переказу не вимагає розлогої фабули, а тому дуже часто номінацію об'єкта пояснює дуже лаконічним чином»

[3; 208]. Наприклад, хронікат про назву села Криничне: «Воно виникло поряд з джерелом, звідси й назва», про село Стара Некрасівка: «Вважається, що перших поселенців сюди привів Ігнат Некраса – козацький отаман», про село Василівка: «Воно утворене, за однією версією, на честь першого переселенця з Болгарії – Василя. Тому називається Василівка. Раніше мало назву Вайсая».

Дослідниця топонімічної прози Н. Шкляєва здійснює класифікацію за мотивом оповідання, виділяючи мотиви відображення військових конфліктів, відетнонімічні, антропонімічні, родинно-побутові, реліктових форм народної архітектури, господарської діяльності, оронімічні, фітонімічні, гелонімічні, зоогонічні, лімнонімічні [19; 235].

Топонімічні перекази Подунав'я можна класифікувати за наступним критерієм. В основу назв поселень краю покладені:

1) «першоелементи» природи:

– вода (Криничне Болградського району, Кринички Ізмаїльського району, Татарбунари);

– земля, в тому числі якості ґрунту, ландшафт (Молога Білгород-Дністровського району, Рівне Тарутинського району);

2) назви рослин (Оріховка Болградського району, Абрикосове Білгород-Дністровського району, Ярове Тарутинського району);

3) стан, добробут села (Багате Ізмаїльського району, Розкішне Білгород-Дністровського району);

4) прізвища засновників поселень і першопоселенців (Стара Некрасівка та Нова Некрасівка Ізмаїльського району, Сергіївка Саратовського району);

5) етнічна приналежність першопоселенців (Черкеси Білгород-Дністровського району);

6) місцевість (Вилково Кілійського району, Задубавка Арцизького району, Приморське Кілійського району);

7) спеціалізація господарства (Саф'яни Ізмаїльського району, Табаки Білгород-Дністровського району).

В статті розглянуто топонімічні твори першої групи («першоелементи» природи – вода), записані в Ізмаїльському, Болградському, Татарбунарському районах.

Однією з найголовніших умов для заснування поселення була наявність води (річки, джерела). У степових районах вода найчастіше буває гіркою або солоною, тому знайдена тут смачна прохолодна вода часто давала назву поселенню [10; 25]. Серед таких у Подунав'ї: Криничне, Кринички, Каменка, Татарбунари.

Село Криничне було засноване в 1813 р. Його назва відсилає нас до українського слова «криниця». Більш рання назва села – Чушмелі (Чушмелій, Чешмелій), що є похідною від давнішої назви Чешма-Варуїта (Чушма-Варуїта, Чешмеваруїт). Як зазначають мешканці села, біля нього знаходиться джерело, звідси й назва. Дослівно назва перекладається як «пофарбований фонтан» (татарське «чишме» – фонтан і молдавське «варуїт» – пофарбований) [18; 93]. Під «фонтаном» слід розуміти вмістилище питної води. З латинської fons – це джерело, отже слово «фонтан» співвідносне з українським «криниця» – «холодна джерельна вода» [8; 93].

Вода – один із «першоелементів» світу, що дає життя (життя людині, кохання, а звідси – всьому новому, що з'являється, в тому числі й поселенню). Дослідниця В. Телеуця вказує, що вода є універсальним символом у всіх світових традиціях, при цьому наділяється багатоманітними функціями [16; 145]. Народи Межірччя ототожнювали воду із безмежною інтуїтивною Мудрістю. У стародавній Греції вода вважалася посередником між життям та смертю, потоком творення і водночас знищення [15;48]. Індіанці чероки укладали поранену людину у воду, дозволяючи плину струмка або ріки обмити тіло. Вони вірили, що вода заспокоює дух пораненого й змиває рани з тіла. В Індії вода вважалася охоронницею життя, яке циркулює в природі у вигляді дощу, молока, соку рослин, крові людей. Як зазначає М. Новикова, в українських замовляннях «невпинна плинність води протиставлена зупиненому плинові крові» («...кров не вода, рікою не біжить») [17; 54].

Зберігаючи пам'ять про первісну хаотичну воду й поєднуючи її з уявленнями про світ померлих як анτισвіт, люди надали річкам і воді взагалі властивості бути посередником між живими і мертвими і в той же час можливості передбачити майбутнє, бо вода є причетною до вічності. Наприклад, на Івана Купала дівчата гадали на воді, пускаючи в річку вінок, щоб дізнатися про судженого.

Вода означає початок та кінець всього сущого на Землі. Вона символізує передування всім формам і всьому творінню. На думку В. Телеуці, подібна фундаментальна роль води у Всесвіті зв'язувалася з приписуваною їй здатністю трансформації, зміни (через її «перетворення» в пару, град, сніг, лід) [16; 145]. За міфологічними уявленнями вода є Праматір'ю всього живого, бо пронизана світовим деревом.

Вода причетна майже до всіх моментів людського існування, вона супроводжує людину в обрядодіях від народження і до смерті (обряд хрещення, обряд обмивання померлих). Обряди обмивання засвідчують очисну функцію води. У християнській традиції вода змиває гріхи (наприклад, значення всесвітнього потоку – знищення гріхів). Особливого значення надається освяченій у церкві воді. М. Грушевський навів такий приклад магічного сприйняття води: «Під Богоявлення (Водохрещі) поспівати як можна вперед найскорше набрати святої води, а беручи говорити так: «як сього святого вечора люде тиснутьс'я і радіють сій святій воді, так аби тислись і раділи мої бджоли, носячи густі меди, жовті воски, і як чоловік не обійдеться без сеї води, так і мої бджоли щоб не могли обійтись без моєї пасіки». І зараз після служби божої покропити пасіку і бджоли і тримати ту воду до другого року. Кропити кожного місяця до Великодня» [2; 8].

Свяченою водою кропили дітей, хворих, оселю, криниці.

Здатність дарувати здоров'я, очищувати від усього недоброго характерна для води «живої», «непочатої», води «Єлени».

О. Потапенко виділяє живу воду як «неймовірно сильну, животворну», що з'являється в образі весняного дощу. У казках жива вода творить дива: зцілює головного героя, оживляє його [15; 50].

Як зазначає Г. Булашев, непочатою водою лікували найтяжчі хвороби. Брили її до схід сонця з криниці (краще з трьох), в якій воду ще ніхто не скаламутив.

Якщо той, хто несе воду, зустрінеється з кимось, то не повинен говорити, бо вода втратить свої цілющі властивості [1; 276].

Вода «Єлена» теж зачерпується якомога раніше зранку першим. Той, хто зачерпує, має робити це натщесерце, до зустрічних не повинен мовити жодного слова. Булашев подає такий приговор: «Вода Єлено! Очищаєш луги і береги – очисти мене від усього злого: болісти і слабости» [1; 277]. В Подунав'ї зафіксовано такі приговори: «Куди вода, туди біда», «Водичко, водичко, умий моє личко».

Лікувальні властивості води з криниці цілком закономірні. По-перше, вона відстояна. По-друге, здавна існує звичай кидати в криницю срібний предмет чи монету (він є відгомінном обряду жертвоприношення водним божествам), а цей дорогий метал вбиває бактерії. Срібло пов'язане з Місяцем, який, як відомо, впливає на земну воду. Крім того, воно уособлює жіноче начало. Тож символіка срібла, води та криниці пересікається.

Криниця – це вмістилище води. Вона є символом батьківщини; здоров'я, сили, багатства, родючості; святості і чистоти; краси, вірності; безсмертя народного духу; розлуки, туги; високої духовності. Практично всі народи світу обожнювали водну стихію. Наприклад, володарем озер, джерел, колодязів у тибетській міфології був Лу, у древньоарабській – Нахі. Корейці у давнину поклонялися водяному духу Мульквісіну, який жив у криниці, річці. У слов'ян володарками криниць вважалися Віли (Вили) – чарівні дівчата з крилами. Українці вважали, що в криниці живе дід – криничник [15; 129].

Символіка криниці тісно пов'язана із символікою води. Вона, як і вода, наділяється символікою прародительки, першооснови. Підтвердження цьому знаходимо в українських замовляннях. Так, на думку М. Новикової, дещо дивною є нечисленність замовлянь, в яких згадується колодязь. Це при тому, що він виступає «неодмінним об'єктом магічного викликання дощу та деяких інших водних ритуалів. Але характерним є те, що колодязь персоніфікований, він має ім'я: він – «Іван», а зруб його – «Аврам». Тут явним є значення першопочатку, першоджерела: водяного (колодязь) і людського (праотець Авраам; перший провісник Христа – Йоанн-Хреститель)» [17; 211-212].

Криниця наділяється також і власним значенням. В. Телеуця вказує на те, що «у ньому підсилюється співвіднесеність з жіночим началом, властива всім «водним» образам, що зумовлено його зовнішньою формою і функцією (як вмістилища). У даосизмі колодязь виступає метафорою жіночого лона. Мотиваційна основа символу криниці – молода, красива дівчина «Ой у полі криниченька». Образ-символ криниці виражає архетипічність значення межі, переходу із одного часопростору в інший. Вода у криниці має також символічне значення – коло обмеженого часопростору (джерело – води), а тим самим певної мети у перетині постійного колообігу природи і незворотноїплинності часу людського життя. Ці значення виражають час в системі моделей сприйняття» [16; 149].

Колодязь є джерелом питної води, а тому наділяється функцією підтримки життя. З іншого боку, пуста криниця, тобто відсутність у ній води, прирікає людей на загибель. Криниця співвідноситься з образом смерті, бо розуміється як вхід у потойбічний світ. Один з найдавніших текстів, записаних у Руському літописі,

ілюструє цей зв'язок. Переказ сягає ще часів боротьби з печенігами в Білгороді. Місто було оточене ворогами, де внаслідок облоги настав великий голод. Люди вже були готові здатися, але мудрий старець порадив, як здобути перемогу. Мешканці викопали два колодязі. В один вони поставили діжки з киселем (який зварили із зібраної в усіх людей крупи), а в другий – з медом. Білгородці покликали в місто печенізьких князів, щоб показати, що вони непереможні, бо їжу їм дає сама земля. Печеніги їли кисіль і дивувалися, а потім зняли облогу [13; 518].

Криниця «у символічній традиції сприймається в зв'язку з порятунком, знанням, істиною і чистотою» [16; 149]. Підтвердженням цьому є топонімічний переказ про заснування села Кирнички, що оповідає про сліпого чабана, який прозрів після омовіння очей у місцевій криниці («кирниці»). Персонажа села – Фінтина-Дзінілор, що означає «чарівна криниця». Цікаво, що «чешм» у перекладі з перської – «око». Тож маємо певну відповідність між назвою Чешмелій та переказом про сліпця. Семантико-символічний зв'язок «криниця – око» визначається іншою назвою криниці – боже око. З таким уявленням пов'язане вірування про те, що криниця – священне місце, біля якого могли укладатися шлюби. За даними митрополита Іларіона, «вода – символ розмноження й парування... Шлюби слов'ян часто бралися над водою. І взагалі парування відбувалося при воді... Умитися молодим обом разом – це символ побратися». В українському фольклорі «наносити води», «хотіти напитися води» означає «кохати» [15; 49]. За уявленнями давніх слов'ян криниця із журавлем уособлює модель світу як протилежність жіночого та чоловічого начал [11; 532].

Із криницею пов'язані також назви Татарбунари («татарський колодязь») та Каменка, що до 1941 р. називалося Ташбунар («кам'яна криниця»). Українська назва Каменка є похідною від першої частини турецького словосполучення. Першопоселенці, покинувши Болгарію, оселилися біля великого кам'яного колодязя, побудованого ще татарами [18; 88]. У слов'янській свідомості камінь теж є одним із першорядних елементів. Камінь – символ буття, означає міць і гармонійне примирення із самим собою; символ єдності і сили; у християнстві – один із символів Ісуса Христа; у фольклорі, літературі – символ непорушності, твердості, водночас жорстокості, суму, душевного болю і відчаю; основи світу; Місяця. Твердість, надійність каменю споконвіку вражала людей. Саме із цього матеріалу вони робили надійні знаряддя праці, а звідси – обожествляли його. У стародавніх переказах їх називали «кістками землі» (вода – кров землі) [15; 110]. В міфологічних уявленнях камінь та вода пов'язані. Так, посеред світового океану стоїть камінь-алатир, на якому росте світове дерево.

Татарбунари ж були засновані на місці старої фортеці на скелі, з-під якої було джерело з надзвичайно чистою водою. Назва Татар-Бунар буквально означає «татарський колодязь (джерело, фонтан)», про що писав ще Дмитрій Кантемір в 1712–1716 роках. Німецький географ Іоганн Тунманн вважав, що Татар-Бунар був колишньою столицею «команських князів» (тобто половців) і називався Карабуна, деякі вважають засновниками міста буджакських татар і турків. Нинішню ж назву Татарбунари отримали в XVI ст., коли кримські татари захопили це селище, обернувши його в місце зберігання наживи, яку здобували під час набігів. Дослідник А. Шабашов зазначає, що гарні джерела води були

відомі по всьому краю, і ціла низка місцевих ойконімів походить від слів, що позначають «колодязь», «джерело», «фонтан». Такі джерела стали осередками слов'янської колонізації. Саме біля них осідали переселенці з-за Дунаю. Це свідчить, на думку А. Шабашова, також про те, що ногайці вплинули на культурне освоєння краю, а також про те, що переселенці прийшли не на пусте місце [18; 89].

Той факт, що вода та криниця лягли в основу назв сіл, підтверджує першорядність цього «першоелемента» в слов'янській свідомості, а тому використання назви українською не сприймається як щось чужорідне.

Європейський дослідник Тунманн зазначав, що для того, щоб перебороти нестаток води влітку, викопують дуже глибокі колодязі. У мешканців Буджаку це зробилося релігійним обрядом і справою честі [18; 89].

З водою та криницею пов'язаний ряд обрядодій та вірувань (ворожіння, прикрашання зіллям криниці) й табу (не можна плувати в колодязь, не можна купатися в тиждень після Трійці, бо забере русалка).

Таким чином, топонімічна проза Подунав'я об'єднує чималу кількість фабулатів та хронікатів, пов'язаних з водою та криницею. Ці символи глибоко закарбовані в етнічній свідомості (як на слов'янському рівні, так і на іноетнічному) та впливають на номінацію населених пунктів.

Вода, як «першоелемент», Праматір усього сущого, наділяється здатністю створювати, давати життя. Криниця, як її вмістилище, також пов'язана з життям. Її свято пошановували, завітчували зіллям. У селах колодязі прикрашають, пишно розписують. З водою та криницею пов'язані обряди. Вода виступає неодмінним атрибутом тих обрядодій, які пов'язані з народженням (хрещення, народження нової родини – переливання молодим дороги), очищенням (від гріхів, від впливу іншого світу) та переродженням (так, цілюща сила води відома за казковими мотивами).

Історія знає випадки отруєння води в криниці. Відсутність питної води означає загибель села чи міста. Цим практичним чинником можна пояснити зв'язок криниці зі смертю (колодязь як вхід до іншого світу). Тож криниця виражає часове значення, мить життя, молодості.

У топонімічній прозі історичне начало тісно переплетене з міфологічним. Тому-то символіка назв дає цінні матеріали щодо історії населеного пункту, світоглядних пріоритетів його населення.

Список використаних джерел:

[1] Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К.: Довіра, 1992. – 414 с.; [2] Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т.4. Кн. 2 / Упоряд. Л. М. Копаниця; Приміт. С. К. Росовецького. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.; [3] Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору. – Луцьк: Волинська книга, 2008. – 442 с.; [4] Давидюк В. Концепції і рецепції. – Луцьк: ПВД «Теєрдія», 2007. – 288 с.; [5] Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. - Луцьк: Вол. обл. друк., 2005, – 309 с.; [6] Дунаєвська Л. Українська народна проза (легенда, казка) – еволюція епічних традицій. – К.: Бібліотека українця, 1997. – 360 с.; [7] Евлія Челебі. Книга подорожі. Північне Причорномор'я. – Одеса: Гермес, 1997. – 84 с.; [8] Етимологічний словник української мови: У 7 т. / Редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. Т.3 – К.: Наук. думка, 1989. – 550 с.; [9] Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 352 с.; [10] Коваль А. Знайомі незнайомці: Походження назв поселень

України: Наук.-попул. вид. – К.: Либідь, 2001. – 304 с.; [11] Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їхніх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / Гупор. О. А. Кононенко]. – К.: Асоціація ділового співробітництва український міжнародний культурний центр, 2005. – 784 с.; [12] Костомаров М. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.; [13] Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с.; [14] Павленко О. Молода. Нарис історії з найдавніших часів до початку ХХ сторіччя / Ред. В. П. Щетніков; худож. Ред. В. Т. Миненко. – Одеса: Гермес, 1999. – 176 с.; [15] Словник символів культури України / За загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.; [16] Телеуця В. Народнопоетична творчість Подунав'я: проблеми регіональної специфіки: Навч. посіб. Ч. 1 / В. В. Телеуця. – Ізмаїл: СМІЛ, 2010. – 236 с.; [17] Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко, авт. передм. М. О. Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.; [18] Шабашов А. Ойконимия болгарских пунктов юга Украины (Одесская, Кировоградская, Николаевская области) // Българска Бесарабия. Вип. 1 Болград, 1999. – С. 58-133; [19] Шкляева Н. Топонімічна народна проза Західного Полісся: історія і сучасність. – Луцьк: Луцький державний технічний університет, 2006. – 264 с.

Оксана Данильченко, аспірантка

ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА ОБРАЗІВ ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЕМНОСТІ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ПРЕДСТАВНИКІВ «РУСЬКОЇ ТРІЙЦІ»

Анотація

Стаття присвячена дослідженню художньої парадигми образів давньої української писемності у творчій спадщині представників «Руської трійці» – М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького. Проаналізовано образну систему літературних творів представників гуртка в контексті рецепції письменства давньої доби, визначено авторські особливості зображення образів як виразників історичних, суспільно-політичних поглядів та ідейних переконань письменників, прослідковано специфіку їх змінності.

Ключові слова: «Руська трійця», образ, рецепція, історичний твір.

Summary

The article is devoted to characters' artistic paradigm investigation in creative heritage of «Ruska triyca» representatives' – M. Shashkevych, I. Vagilevich, J. Glovatskiy. The characters' system of unification representatives' literary compositions' in old Ukrainian literature's reception context is analyzed, author's specific of presentation characters as a historical, socio-political point of views and writers' ideal convictions are identified, the specificity of their variability is traced.

Key words: «Ruska triyca», character, reception, historical composition.

Заснування гуртка «Руська трійця» у контексті українського романтизму 30-х років ХІХ ст. ознаменувало перший прорив літературного відродження на Галичині. Зусилля молодих семінаристів – Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича та Якова Головацького, були спрямовані, в першу чергу, на культурне відродження нації. Вони зосередили увагу на культурній єдності українських земель, становленні народної мови як основи національної літератури. Водночас українська мова і література, як вони наголошували, мала право на самодостатнє і повноцінне функціонування серед інших слов'янських народів. Представники гуртка особливо акцентували увагу на історичних зв'язках культурних та літературних епох, наводячи у своїх творах приклади зі

славетного минулого Київської Русі, доби Гетьманщини, зображуючи героїчні вчинки як окремо взятих осіб, так і народних мас у світлі історичних подій. Їх зацікавленість українською історією, культурою, мовою справила значний вплив на погляди української інтелігенції Галичини щодо національної незалежності і «вивела національне пробудження українців у Галичині з початкової стадії на кульмінаційну точку» [1, 64].

Діяльність гуртківців постанала в центрі уваги вчених-славістів після виходу у світ альманаху «Русалка Дністровая» у 1837 р. у Будапешті. У ньому поєдналася гордість за національне минуле, бажання донести до читачів багатство культурної і літературної спадщини народу, тим самим відродити її велич і піднести на новий щабель серед європейських народів. Своєю діяльністю вони намагалися довести усім, що українська культура має досить високий потенціал для розвитку. Загалом «сучасна українська література бере свій початок в Галичині з публікації Русалки» [1, 72], яка композиційно складається з чотирьох розділів – «Пісні народні», «Складання», «Переводи» і «Старина». Другий зміщує в себе оригінальні твори авторів альманаху, пронизані фольклорними та історичними мотивами, що власне відповідало загальному духу видання, уподобанням і настроям гуртківців. У незначній кількості творів відображено сторінки героїчного минулого – наші предки давали опір ворогам, боронячи державні інтереси. Образи історичних постатей детермінуються обставинами і знаходять своє відображення відповідно до ролі в зображуваних подіях.

Творчий доробок представників гуртка є значно меншим, ніж кількість їхніх фольклористичних, етнографічних і літературних досліджень. Але з самого початку появи «Русалки Дністрової» він постає у центрі досліджень сотень науковців. Перший відгук про неї дав М. Максимович у 1841 р., у Росії – О. Пипін, котрий заявив, що у альманасі «засвідчувала своє існування народність» [2, 38]. Дуже влучно і об'єктивно оцінив «Русалку» І. Франко, зазначивши, що він був «немов один неясний прорив чуття людського серед загального отупіння і одичіння» [4, 92] та вказавши на недоліки, серед яких незначний зміст та «неясні думки». Високо оцінив книгу академік О. Білецький, літературознавець М. Возняк. Вона неодноразово поставала в центрі наукових студій вітчизняних і зарубіжних літературознавців, серед яких І. Пільгук, Т. Комаринець, В. Дмитрук, О. Петраш, Є. Нахлік, В. Щурат, М. Шалата, Ю. Шевельов, В. Лев, П. Брок, Я. Розумний, М. Гнатишак та ін. Однак, не зважаючи на значну кількість наукових праць, питання інтерпретації образів давнього українського письменства у творчості гуртківців залишається не достатньо студійованим, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Аналіз рецепції парадигми образів літератури попередніх літературних епох, в контексті дослідження бермо до уваги історичні образи, у творчості представників «Руської трійці», дає змогу визначити особливості їх літературного модусу. Новизна дослідження полягає у тому, що вперше представлено результати аналізу образної системи творчої спадщини представників «Руської трійці» в контексті рецепції з письменства давньої доби; визначено авторські особливості зображення образів як виразників історичних, суспільно-політичних поглядів та ідейних переконань митців, прослідковано специфіку їх змінності. Мета статті полягає у визначенні особливостей інтерпретації художньої

парадигми образів давнього українського письменства у поетичній спадщині представників «Руської трійці» – М.Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького. Результати дослідження дадуть змогу прослідкувати внутрішньолітературні традиції творення образів, їх тяглість і особливості взаємозв'язку в контексті безперервності процесу розвитку української літератури.

Серед авторів альманаху найбільш визначна роль належить одному з найталановитіших поетів Галичини того часу – Маркіяну Шашкевичу, якого О. Петраш називає «будителем народного руху» [1, 64] і говорить, що у його творах «усе було свіже, оновлююче, як перший грім після лютої, крижаної зими», здатне пробудити розум, почуття і ще «не зовсім окресленні прагнення» [2, 640]. Звертаючись до українського минулого і сучасного, М.Шашкевич разом з побратимами вбачав духовну велич і силу народу саме в історичній славі, відображеній у пам'ятках старовини. Про це автор говорить у своїй статті «Старовина», опублікованій в альманасі. Він називає минувшину «лицем століть», що дозволяє нащадкам бачити шлях їхньої нації – за що і як боролися їхні пращури, що їх турбувала і радувало, якими були їх життєві пріоритети. Усе це дає змогу співвіднести минуле з сучасним, перейти від світлої і героїчної історії батьківщини до сьогодення, яке теж має стати таким на основі постулатів предків. Гуртківці прагнули усьому слов'янському світові показати історичну велич свого народу, втілену в славних образах Богдана Хмельницького, Северина Наливайка, Болеслава Кривоустого, Козака, Мадея та ін.

М. Шашкевич цікавився історією України як дослідник, про що свідчить його незавершена стаття «О запорожцях і їх Січі», літературний нарис про Богдана Хмельницького, створений на основі матеріалу «Истории Малой России» Д.Бантши-Каменського та козацьких пісень і вміщеного у невиданому альманасі «Зоря». Ці факти є незаперечним підтвердженням, що козацька тематика і образність були добре знайомі та ідейно близькі митцю. Можливо, саме це допомогло йому ввести до літератури фольклорного спрямування образи загальнонаціонального звучання – історичних осіб і постатей. Апелюючи до минувшини – доби Гетьманщини, національно-визвольної війни з поляками проти національного і релігійного гноблення, митець творить фольклорні стилізації «Хмельницького обступленіє Львова (Строем народної пісні)», «О Наливайку». Привертає увагу і його епічна поезія «Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139».

Про значення минувшини і причини власного звернення до неї автор чітко говорить у програмовому вірші «Згадка», надрукованому у «Русалці Дністровій». Вірш є актуальним у контексті дослідження, адже розкриває нам образ автора – не лише Шашкевича, а і його сподвижників. Звернувшись до рядків: «Заспіваю, що минуло./ Передвіцький згану час, –/ Як весело колись було./ Як то сумно нині в нас!» [3, 347], ми констатуємо, що автор – людина, яка глибоко переживає за власний народ і його будучину, обізнана з фактами української історії, її видатними діями та пам'ятками, адже згадується «Новгорода сила й слава», «Києва золота глава», «піснь Люмиря. піснь Бояна», Ярослав Мудрий – символ правопорядку, величі і державної влади. Шляхом протиставлення героїки минулого смутку і сірості сьогодення митець прагне пробудити, розбурхати

свідомість земляків. У перерахованих вище поезіях образ автора залишається статичним – захоплений героїчними вчинками історичних осіб, молодців-козаків, він возвеличує їх сміливість, завзятість і хоробрість, з ненавистю і презирством ставиться до ворогів народу – «вражих синів» поляків і татар, закликає соколами «налітати на врага» усіх русичів. Перед читачами постає патріот, громадянин, поборник української волі і слави, люблячий син своєї землі.

До постатей козацьких ватажків М. Шашкевич звертається у поезіях «О Наливайку» і «Хмельницького обступленіє Львова (Строєм народної пісні)». Перша була написана на основі історичного факту – битви повстанців на чолі з легендарним Северином Наливайком з польською шляхтою під Білою Церквою та урочищем Гострий Камінь у 1596 р. Зважаючи на те, що сили були не рівними (восьмитисячне військо козаків виступило проти сорокатисячного польського), повстанці не змогли здобути перемогу, але завдали надзвичайно великих втрат армії Станіслава Жолкевського. Польський гетьман не наважився навіть їх переслідувати. Саме тому, похмурий початок поезії («Гей, по степі віє вітер по густих бур'янах,/ Гей, там блищать довгі списи в сивеньких туманах!/ У Гуманю дзвонять дзвони і мир б'є поклони./ Надлетіли з чужих сторін чорні ворони» [3, 341]) дещо контрастує з її оптимістичним кінцем («Вертайтесь вражі ляхи з соромом до міста!» [3, 341]), адже такий достойний результат бою автор представляє певною мірою триумфально. Шашкевич ясний у своїх симпатіях, виявляючи їх оціночними епітетами, порівняннями і паралелізмами, які надають образу монументальності. Так Наливайко характеризується епітетом «молод», проводиться паралель з його конем («Тоді постиг Наливайко, під ним кінь грає» [3, 341]), до якого ватажок звертається, як до вірного товариша: «Ступай коню, ворон коню, бистрими ногами,/ недалеко Біла Церков, йдуть ляхи за нами» [3, 341]. Образ ватажка оповитий романтичною героїкою – сміливий і мудрий лідер, який своїм закликком піднімає козаків на боротьбу («Гей, молодці, за свободу!») – до них промовляє» [3, 341]), безстрашний і сильний воїн, якого вороги «не могли здігнати». Автор свідомо не згадує трагічні події, які стосуються постаті Наливайка в історії і про які можна довідатися з літописів. З любов'ю і шанобою говорить Шашкевич про козаків, називаючи їх «козаченьки», «молодці-козаки» і оспівуючи їх готовність до самопожертви заради батьківщини. Загалом твір, побудований на реальних і достовірних історичних подіях, мав на меті не просто відтворити події минулого, а передати ідею автора – навіть невдала боротьба краща, ніж бездіяльність.

Переосмислюючи історичні факти і фольклорні матеріали, М. Шашкевич створює оригінальну поезію «Хмельницького обступленіє Львова», подаючи власну дефініцію «Строєм народної пісні», що вказує на її стиль і визначає специфіку образності. Написана на основі реальних історичних подій – облоги Львова 1648 р. після перемог Богдана Хмельницького під Пилявцями, Жовтими Водами та Корсунем, вона стала черговим свідченням звитяги і могутності видатного гетьмана. Науковці констатують схожість твору з думою «Облога Львова», записаною свого часу гуртківцями. Образ Хмельницького змальовано у народних традиціях, про що свідчать численні художні вирази, гіперболічні метафори, які надають йому надзвичайної сили, витримки, рішучості і всевладності: «Як гетьман Хмельницький кінми на вернув –/ Та й Львів ся

здвигнув;/ Як гетьман Хмельницький шаблею звив —/ Та й Львів ся поклонив» [3, 345]. Для твору, який має форму історичної думи, характерні зорові образи (зображення гетьмана з козаками на початку вірша) і красномовні епітети, використані з метою максимально чіткої передачі історичної звияги і слави героя: «Мечами рознесу мури високії,/ А кіньми розорю двори біленькі», «А у Львові рано всі дзвони заграли, А високії ворота остійком упали» [3, 345].

Народний лідер не бажав миритися з поневоленням країни і прагнув звільнити від поляків і землі, і церкви, і народ. Шашкевич звернувся саме до цього образу тому, що відчував сором і сум за своїх сучасників, не здатних на гідні вчинки і на боротьбу за достойне місце серед інших народів і на його прикладі показав, як потрібно цінувати Україну, сміливо виборювати власне майбутнє.

Дещо послаблена історична конкретика притаманна історично-побутовій баладі «Погоня», яка має примітку «Після народної казки» - своєрідну вказівку на зв'язки з традиціями народного епосу. Вперше твір було опубліковано у його збірці «Син Русі» під назвою «Дума». Зображена романтика подій влучно передає дух української історії. Шашкевич своєрідно переосмислив народну баладу про продаж братом сестри татаринів. На основі фольклорного матеріалу він творить сюжет про визволення братом-козаком своєї сестри від бусурмена. На початку твору ми знайомимося з козаком, якого автор порівнює з соколом, бурею, лютою джумою, підкреслюючи його силу, завзятість і незламність., вдаючись до гіперболізацій: «Ані його не спиняє / Рів, ані могила, / Вітром їх перелітає, / Як би мара го носила» [3, 350]. Для молодого козака порятунок сестри – справа честі, адже вона єдина рідня, яка залишилася в нього, бо «Батько, ненька в могильонці» [3, 315], саме тому не спиняє сміливця ні темнота, ні крик пугача, ні безлюддя, ні густі тумани і ліси – він «бистрим соколом летить». Бусурмен вбиває дівчину, щоб помститися козакові, а той тепер має незламний стимул для продовження боротьби з ворогами і кривдниками свого народу.

В образі козака автор втілює багатовікову боротьбу українців проти загарбників і поневолювачів. Цей образ співзвучний із образами козацтва, представленими в інших поезіях Шашкевича, але тут він набуває нових рис – стає головним персонажем у творі і тому, постаючи на першому плані, набуває більшої виразності. Герой балади – безрідний і вільний шукач долі, безстрашний і мужній народний месник: «Скоро блисну му шаблею,/ Розіллється біс мазею!» [3, 350].

Героїку княжих часів, «славний руський з ляхом бій» митець представив у ранньому творі «Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139», який став своєрідною бойовою піснею, закликом до сучасників. Звернімо увагу на слова вірша, які звучать рефреном: «Бо хто русин, підлітайте/ Соколами на врага!», «Гей, хто русин, за ратище,/ В крепкі руки меч ясний» [3, 345]. Поклавши в основу реальні історичні події – перемогу Ярополка над Болеславом під Галичем 1177 р., Шашкевич нагадав співвітчизникам, як «враг, напасник сановитий на чужім коні втік» [3, 346] (мається на увазі польський король) від київського князя, і сконцентрував увагу читачів на ідеї єдності українських земель. Як зазначає О.

Петраш, І. Франко «вбачав у цьому творі прямий заклик до нового збройного виступу проти польських магнатів» [2, 45].

Князь Ярополк у цьому творі уособлює історичну пам'ять і стає символом захисту держави, лицарської відваги, честі і гідності. Гордовитому Болеславу автор протиставляє сильного і справедливого сина Мономаха, який свого часу принизив польського короля, а тим самим і його сучасників: «Бач, Болеслав гордовитий/ Поклоном низеньким вправ» [3, 345]. Мотив перемоги над ворогом, реалізований завдяки інтерпретації історичних постатей і подій, прирівнювався перемозі над почуттями національної неповноцінності.

У різних творах митця художні образи з неоднаковою силою виявляють його поетичне обличчя та творчу авторську індивідуальність. За винятком виразних фольклорних стилізацій («О Наливайку», «Хмельницького обступленіє Львова» та ін.), у своїх творах поет більшою чи іншою мірою представив особистісно-психологічне начало, власну творчу позицію використавши першопочатково саме ідейно-художні багатства фольклору. Вони допомогли йому метафорично в образах, символах, подіях передати співвітчизникам ідею єдності українських земель, самодостатності української нації, будили, як і в сучасників козащини, національне сумління, потяг до відродження.

Літературна спадщина І.Вагилевича складається з двох поезій українською мовою та кількох польською, написаних у дусі романтизму. Патріотичні поезії у прозі «Думи» побудовані на історичних легендах, фольклорно-етнографічних розвідках та перегукуються зі «Словом о полку Ігоревім», переклад якого зробив автор. Дві українські поеми І.Вагилевича українською мовою опубліковано у «Русалці Дністровій». Це жанрово близька до народної балади легендарно-історична поема «Мадей» і любовно-психологічна балада «Жулина і Калина», яку автор назвав казкою.

У поемі «Мадей» представлено образ легендарного народного ватажка, борця за незалежність батьківщини у контексті боротьби галичан проти поневолення Угорщиною етнічних земель. Головний герой балади наділений надзвичайною силою, прагненням боротьби за справедливість і свободу: «А ватажко сивий Мадей/ Зморщив густі брови,/ Чорні очі заблищали/ Та жаждою крови» [3, 371]. Його не лякає те, що «тьмом-вихром ідуть угри,/ дебр ся улягає», адже не гоже йому з соромом повертатися додому, він буде боронити рідні Бескиди з приводу чого мовить: «Кіньми зорю долиноньку,/ Засію стрілами,/ переломлю вражі тучі, Проллю кров ріками!» [3, 372]. Автор певною мірою гіперболізує мужність, хоробрість і силу Мадея: «Куди мелькне ясним мечем —/ Кров рікою точить,/ Куди ратищем засвище —/ Кінь їздця волочить» [3, 372], що цілком відповідає народнописанним традиціям, мотивам «Слова о полку Ігоревім» і «Краледвірському рукопису». Адже князь Ігор так само відмовився повертатися додому, коли усі почали його вмовляти те зробити, побачивши знамення. Мадей зі своїми побратимами, як і князь Ігор, зазнає поразки — потрапляє в полон. Автор оплакує цю невдачу, але не осуджує головного героя і не корочає йому, на противагу — захоплюється доблестю і стійкістю.

У творі домінує мотив боротьби і нескореності, хоча і описано поразку. Образ Мадея символізує регенерацію і повстання народу, авторські ідеали свободи. Створюючи образ народного ватажка, І. Вагилевич орієнтувався на національні

літературні традиції, досвід давньоруського письменства, адже усвідомлював, що підґрунтям відродження української літератури є народна творчість, мова та традиції.

Яків Головацький був насамперед ученим-славістом – фольклористом, етнографом. Свої поезії, літературно оброблені прозою фольклорні байки, переклади сербських і хорватських народних пісень, літературознавчих та фольклорно-етнографічних статей він опублікував у літературно-фольклорній двотомній збірці «Вінок русинам на обжинки». «Русалка» містила лише поезію «Весна». Загалом його вірші вражають глибиною думок щодо важливості вивчення народної поезії, звичаїв, пісень, старовинних обрядів.

Отже, парадигма художніх образів давнього українського письменства, що постає перед нами в аналізованих історико-поетичних творах представників «Руської трійці», є засобом викриття тогочасного ладу і непримиренності народу з існуючими умовами. Вони овіяні романтизмом, героїзмом, але репрезентують сміливі авторські думки. Образна система виражає представлену авторами антитезу «національна воля в минулому – неволя в сучасному», відповідно з неї визначається мета – відновити минулу свободу. Відчуття відірваності західних українців від українського народу зумовили характерну особливість творчості гуртківців: вона пройнята мотивами розірваного «зв'язку часів», утраченої гармонії, сприйманням світу як роздвоєного цілого (в історичному плані – минуле-сучасне), а відтак – і прагненням подолати цю неприродність становища. Як це властиво романтикам, глибоко особисте авторське відчуття історії втілюється у відчутті гордості за колишню велич народу, втілену в образах її поборників.

1. Брок П. Іван Вагилевич (1811-1866) та українська національна ідентичність / Пітер Брок // Маркіян Шашкевич на Заході: зб. ст./ упоряд., ред. і вступ Я. Розумного. – Вінніпег, Ін-т.-Заповідник Маркіяна Шашкевича, 2007. – 383 С.; 2. Петраш О.О. «Руська трійця» / О.О. Петраш. – К.: Дніпро, 1986. – 230 с.; 3. Українські поети-романтики: Поет. твори / Упорядн. і прим. М.Л. Гончарука; Вступ. ст. М.Т. Яценка; Ред. тому М.Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1987. – 592 с.; 4. Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: 1980. – Т.26. – С. 92.

Мирослава Зимомря, аспірантка

НАРОДНІ ПРОМИСЛИ В ОЦІНКАХ ЛЕОНІДА ОРШАНСЬКОГО

Анотація

У статті розглянуто дослідницький доробок доктора педагогічних наук, професора Леоніда Оршанського стосовно традиції народних промыслів.

Ключові слова: народні промысли, фольклорна традиція, декоративне мистецтво.

Summary

The article gives an analysis of the research achievements of Doctor of Pedagogical Sciences, professor Leonid Orshansky relative to the traditions of the folk crafts.

Key words: folk crafts, folk tradition, decorative arts.

Синкретизм перегуку смислових концентрацій передбачає поєднання певних ознак з різних видів мистецтв. Одному з них – народним промыслам – значну

увагу присвятив доктор педагогічних наук, завідувач кафедри методики трудового і професійного навчання та декоративно-ужиткового мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, професор Леонід Оршанський. Учений народився 22 березня 1961 року у Дрогобичі. Сьогодні – це авторитетний вчений, автор численних монографій, які стали набутокм не тільки вітчизняної науки. Це – людина, яка виткала, метафорично кажучи, такий гобелен, з якого проступає виразна націленість – науковою, педагогічною, громадською діяльністю збагатити навколишній світ. Понад сімнадцять років він очолює кафедру, досягненнями якої могли б пишатися провідні університети України.

А коли все розпочалося? Проминали сходинок за сходинок. Гарт припав на роки навчання на факультеті підготовки вчителів трудового навчання у стінах Франкового освітнього Храму в Дрогобичі. По завершенню інститутських студій (1984) Леонід Оршанський працював учителем трудового навчання Зимівецької основної школи, що на Сколівщині. Відтак – дійсна армійська служба, а після неї – повернення до рідного осередку – факультету підготовки вчителів загально-технічних дисциплін та праці (нині – інженерно-педагогічний). Тут упродовж 80-90-х рр. він обіймає різні посади – від лаборанта кафедри до її керівника. До речі, функцію завідувача кафедри, яку молодий вчений обіймає від 1994 року, заснувала заслужений майстер народної творчості України, доцент Мирослава Кот. Зрозуміло, Леонід Оршанський зримо примножив кращі її традиції. Цьому передували пошуки можливості для самовираження. У цьому сенсі корисним було дворічне стажування у Науково-дослідному інституті педагогіки України (1987–1989). Тут зміцнилися його зацікавлення національною ідентичністю української культури з проекцією на народні художні ремесла.

Справжнім одкровенням для Леоніда Оршанського стала краса традиційного українського орнаменту та його усебічне вивчення. Бо ж орнаментика відображає широкий спектр бачення духовної та культурної традиції з боку її носіїв у різні часи й епохи. Оскільки його завжди бентежила сила їхнього художнього таланту, хист створювати вироби високої мистецької вартості, то він обрав тему для наукового пошуку дослідження саме методики викладання декоративно-ужиткового мистецтва на уроках трудового навчання та в позаурочний час. На 1991 рік припав успішний захист кандидатської дисертації «Трудове виховання підлітків у процесі позаурочних занять народними художніми промислами». Вона удостоїлася винятково високої оцінки з боку першого опонента, авторитетного педагога –доктора педагогічних наук, професора, дійсного члена Національної АПН України Нелі Нічкало. І це не дивно, бо в основу концептуально новаторської роботи лягли результати численних експедиційних розвідок, що вели науковця стежками до таких визначних осередків Гуцульщини, як Косово, Соколівці, Яблунівці, Шешори, Космач, Вижниця, Ясіня, Рахів. На її сторінках зібрано й належним чином систематизовано значний теоретичний та емпіричний фактологічний масив.

Перу Леоніда Оршанського належить ціла низка вагомих монографічних праць, зокрема: «Галузевий стандарт вищої освіти» (2000); «Технологія художньої обробки деревини» (2001); «Основи гуцульського художнього деревообробництва» (2002); «Технологія ручного художнього ткацтва» (2005);

«Художні ремесла в школі» (2007); «Традиційний український орнамент: методика навчання» (2008); «Художньо-трудова підготовка майбутніх учителів трудового навчання» (2008). Студенти навчаються за курсом його лекцій, виданий під назвою «Професійна педагогіка» (2007). Учений з міста Юрія Котермака заклав основоположні засади комплексного здійснення художньо-трудової підготовки майбутніх учителів трудового навчання. Власне, йдеться певною мірою і про новий підхід до розкриття естетичного досвіду художнього мислення того чи іншого творця. Як відомо, воно, як і орнамент, не є неодмінно прямим відображенням природного скерування на мотив, а радше – постає плодом творчого досягнення. Це, приміром, ілюструє неповторне мистецтво народних майстрів села Петриківка, що на Дніпропетровщині, а саме – Валентини Деки, Дідії Булавіна, Ніни Бородіної, Олександра Гаркавого, Олени Зінчук, Валерія Зінчука, Олени Панко, Марії Яненко.

Найвища сходинка, яку подолав Леонід Оршанський, сталася тоді, коли 2009 року захистив докторську дисертацію на тему: «Теоретико-методичні засади художньо-трудової підготовки майбутніх учителів трудової підготовки». Це відбулося на засіданні спеціалізованої вченої ради Київського національного університету ім. Михайла Драгоманова. Високу оцінку дали роботі офіційні опоненти – визначні українські учених-педагоги Іван Зязюн, Володимир Кузь, Роман Гуревич. Вони підкреслили новаторську сутність наявності в її розділах системних рішень, якими автор дисертації аргументовано розкрив місце творчої художньо-трудової діяльності у контексті відродження й подальшого розвитку української національної культури. Адже сутнісне розуміння цього чинника як духовно-матеріального феномену зумовило педагогічну доцільність розробки моделі художньо-трудової підготовки вчителя трудового навчання. Ця модельність органічно пов'язує зміст, організаційні форми, методи навчання та засоби декоративно-ужиткового мистецтва. Як справжній керівник, Леонід Оршанський опікується й тими, хто поруч. Тому й не дивно, що захистили кандидатські дисертації його колеги Надія Кузан, Леся Савка, Оксана Гевко, Галина Мельник. До того ж він сприяв уведенню до навчальних планів факультетів підготовки вчителів трудового навчання таких курсів, як: «Рисунок», «Основи композиції», «Теорія та історія декоративно-ужиткового мистецтва», «Практикум з художньої обробки матеріалів», «Етнотдизайн». За редакцією Л. Оршанського побачила світ низка навчально-методичних видань для нової спеціалізації «Декоративно-ужиткове мистецтво». Ним написані змістовні праці, які отримали гриф МОН України. Це – навчально-методичні посібники «Технологія художньої обробки деревини», «Основи гуцульського художнього деревообробництва», «Традиційний український орнамент», «Художні ремесла в школі», «Золота скриня» (для класів і шкіл за кордоном).

Як викресталізувати ту потребу, щоб і далі народжувалися унікальні художні явища? Будьмо певні: Леонід Оршанський думає про це. Нелегко висловити слова радості. Хіба не метафоричний знак? 20 січня 2011 року йому присвоєно вчене звання професора. Питання розвитку народних промислів в оцінках Леоніда Оршанського заслуговує окремого дослідження.

СЕМАНТИКА ДНІВ ТИЖНЯ:
ТРАДИЦІЙНІ СМИСЛИ ТА АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
(на пісенному матеріалі)

Анотація

Визначено походження тижня, а саме, п'ятиденного та семиденного. Розглянуто традиційну етимологію днів тижня. Досліджено їх семантику на прикладі народних та авторських пісень.

Ключові слова: семантика, дні тижня, понеділок, вівторок, середа, четвер, п'ятниця, субота, неділя, день, місяць, пісня.

Summary

Determined the origin of the week, namely, the five-day and seven days. Considered the traditional etymology days. Study of semantics on the example of folk songs and author (copyrights).

Keywords: semantics, weekdays, Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday, day, month, song.

Календар рано чи пізно створюється в кожній культурі. Цей порядок відліку часу чітко відповідає світорозумінню, способу мислення, ритму душі цієї культури і розумінню часу взагалі.

Але існуючий тиждень (семиденка) порівняно з іншими проміжками часу, такими як рік, місяць, день, година і т. д. є нелогічним. Адже в рік входить ціле число місяців, в місяць – ціле число днів, в день – ціле число годин, а тиждень явно випадає з цього порядку, тобто існуючий зараз тиждень є паралельним порядком відліку часу. Коли ж вникнути в суть різноманітних порядків відліку часу (календарів), то можна зробити висновок, що ми зараз живемо не так по Юліанському, Григоріанському чи місячному календарю, як по тижневому відліку часу. Бо цей порядок найбільш чітко виконується без жодних умов і виключень.

Незручною для хронологів була відсутність зв'язку між календарним місяцем і тижнем. Всі пропонувані людству календарні вдосконалення намагалися пов'язати тиждень з місяцем, але це вдавалось не завжди.

Отже, звернемося до історії. Семиденка виникла у Вавилоні. Там число 7 було магічним, бо знали тоді сім металів і сім «блукаючих небесних тіл»: Сонце, Місяць, Марс, Венеру, Меркурій, Юпітер і Сатурн. Це і наштовхнуло Вавилонян на думку циклічно і безперервно присвятити дні цим небесним тілам. [8]

А що ж було у наших пращурів? Давайте прочитаємо вряд дні тижня: понеділок, вівторок, середа, четвер... Виникає питання: чому не середа стоїть посередині тижня, як мало би бути, а четвер? На це відповідають так, що середа була посередині, коли першим днем була неділя. Тоді чому середа стоїть між вівторком і четвергом, а не між «третьім днем» і п'ятницею? Відповідь одна: такий порядок існував в п'ятденному тижні, котрим, за розвідками багатьох істориків, і послуговувалися майже всі індоевропейські народи в давні часи. І це природно, адже на руці в людини 5 пальців і сам Бог велів рахувати ними все, в тому числі і дні. До речі, подібний порядок назви днів, коли середа – третій день, між другим і четвертим, залишився у всіх Слов'ян, а також в Угорців, Фінів, Німців і ін. Ще одним свідченням того, що семиденка була принесена нам ззовні, є те, що дні тижня називаються порядковими числами, а не іменами незрозумілих нам

вавилонських, як і було в оригіналі, чи римських богів. Далі – більше. Виявляється, що етнографи в один голос заявляють про те, що ще дуже довго після прийняття Християнства Слов'яни святкували (та і зараз ще залишилися відголоски) п'ятницю, тобто п'ятий день тижня. Заборонялось виконувати, або певні роботи, наприклад – прости, або була повна заборона працювати. У давніх кельтських місяць у 29, 5 днів ділився на 6 частин по 5 днів (три частини – зростаючий і три – спадаючий), що значно точніше, ніж 4 по 7 = 28, якщо вже прив'язуватись до Місяця. Подібне було в Китайців, Єгиптян і ін. [7]

Календарний поділ на семиденний тиждень й дванадцятимісячний рік було запроваджено на українських землях в часи Київської Русі разом із прийняттям християнства. До того дні співвідносилися із фазами місяця і в залежності від цього наділялися позитивною/негативною семантикою [Чебанюк 2011, 593].

Найпомітнішим відліком нашого життя є дні й тижні. Це відповідає циклу руху Землі (доба) та Місяця (через 7 днів змінюється фаза Місяця). З прийняттям християнства на Русі тижневий відлік часу придбав назву седмиці. У церковному календарі це так зване седмичне коло. Народна назва - тиждень - «той же день», що сім днів тому. Назви днів тижня в українців мають прозору етимологію:

Неділя - не для діла.

Понеділок - перший день на неділі.

Вівторок - другий день на неділі (вторий).

Середа - середина тижня.

Четвер - четвертий день на неділі.

П'ятниця - п'ятий день на неділі.

Субота – з давньоєврейської «шабат» не трудовий день, а звідси «шабат» – кінець тижня.

«З давніх часів кожен день тижня мав свою характеристику і особливості – «легкі» та «важкі», «чоловічі», «жіночі». Ними регулювали виробничу діяльність, відпочинок та побутові взаємини. І це не якась забаганка чи містифікація – за кожним таким віруванням стоїть довголітній досвід, що здобутий з практичних узагальнень не одного покоління людей [Таланчук 2006, 94].

Духовний мікросвіт наших пращурів складався з таких уявлень про дні тижня.

Понеділок – перший у ряді буденних днів тижня. З позиції першого – «як почнеш – так буде цілий тиждень». В Україні повсюдно пам'ятали, що понеділок - важкий день, тому важливі роботи цього дня не розпочинали. Але вірили, що розпочата цього дня шевська робота скоро буде виконана. В Україні існував звичай «понеділкувати», за яким заміжні жінки не працювали, звільнялись від родинних і господарських обов'язків, брали участь у сходках, відвідували жіночий гурт і родичів. Жінки і дівчата по понеділках постили. «Котра дівка постить у понеділок, до року віддається». А заміжні жінки постили заради щасливого сімейного життя. Всі пости (крім різдвяного) починаються з понеділка. Селяни вірили, що в понеділок не можна нічого позичати. За іншими віруваннями, якщо в понеділок будеш брати що-небудь у сусідів, то весь тиждень буде прибуток у господарстві. За великий гріх вважали одягати в понеділок нову сорочку (буде напасть). У понеділок світ заснувався. На думку М. Грушевського, вірування в святий понеділок, який допомагає легко помирати, тому й постили. І уявляли понеділок в образі старця, який зустрічає і проводить душі померлих на той світ. Вірили, що в понеділок народжуються віщуни і знахарі. Якщо в понеділок у сім'ї

зчинилась сварка, то буде цілий тиждень. Німці вважали, що в понеділок не можна витратити грошей, бо будуть «спливати з рук». Не варто в цей день виїжджати в дорогу – трапиться нещастя. Як у понеділок мастити хату, то будуть вестися таргани.

Вівторок – другий день тижня, чоловічий. Вівторок – початків сорок: починали всі важливі справи. Чоловічий (легкий, сприятливий для початку роботи) день. Оселю закладали у вівторок. У вівторок садили гарбузи та огірки (вродить сорок). Вагітні жінки у вівторок остерігалися важкої праці. Діти, що народились у вівторок – «будуть геніальними». Вівторок також називали днем, коли «світ заснував» і тому добрим для оранки. «Усе поле заснується хлібом»(Черкащина).

Середа – третій день тижня, його середина. Оскільки пісний день, то вважався нещасливим. «Добрі ви гості, та в середу трапились». Жіночий день. Добрий для ворожіння. Середа уособлюється у вигляді жінки. Не можна було мити голову та розчісувати коси, бо «в середи 40 дочок і кожна висмикне пасмо. Можна робити все на городі, в хаті, прати, шити. У середу Бог створив сонце, місяць і зорі.[Скуратівський 1992, 84]

Четвер – четвертий день тижня. Вважається легким, щасливим чоловічим днем. Сватання здебільшого приурочували на четвер. Вірили, що багаті народжуються у четвер. На Білоцерківщині кажуть, що у четвер можна все робити, окрім побілки. У четвер до сходу сонця добре примовляти чи замовляти – допоможе. На Поліссі вважали четвер несприятливим для садіння овочів, заготовлв сала, масла, «бо черви з'їдять». В четвер не варто зачинати довготривалих справ, а потрібно зосереджуватись на завершенні вже розпочатих. Бездіяльність чи надмірні веселощі цього дня - великий гріх, тому народ каже: Хто в четвер скаче, той в п'ятницю плаче. Згодюсь я тоді, не тепер, то в четвер.

П'ятниця – п'ятий день тижня. Жіночий день, тяжкий, особливо для жінок. П'ятниця день пісний, уявляється в образі дівчини. Вірили, що проти п'ятниці всі сні віщі. На Поліссі жінки в цей день не ткали і не прали, а галичани – не місили тісто, подояни – не білили в хаті. Особливо остерігалися п'ятниці вагітні жінки, оскільки по святах, п'ятницях та неділях – «не вільно нічого робити, ані пити, ані прости, ані прати, бо це спроваджує велике нещастя на дитину».

Велику гріховність накликали на себе ті, хто зважувався співати – «бо в цей день Христос помер». Віруючі люди весь рік говіли по п'ятницях. Вважали, що зачата дитина в п'ятницю, народиться сліпою чи з іншими фізичними вадами. У п'ятницю йти свататись - буде вдача. Народні прислів'я про п'ятницю: Довша п'ятниця, як неділя. П'ятниця - кому що трапиться. Хто в п'ятницю скаче, той у неділю плаче. Хто в п'ятницю сміється, той у неділю буде плакати. Про людей, які змінюють часто свою думку, кажуть: «У нього сім п'ятниць на тиждень». Але в цілому цей день мав позитивне значення – вважався чистим, легким на почин, як кажуть люди: П'ятниця – початниця. [Іванов 2007, 9]

Субота – шостий день тижня. Кінець трудового тижня. У єврейського народу та в арабів субота - це святковий (вихідний) день, в інших народів і в українців – це буденний день. Це день для завершення всіх робіт, що розпочалась протягом тижня, тому не розпочинали нових робіт, крім зажинків і закладин хати. В одних

селах суботу вважали веселою і робочою, легким днем («хто народився в суботу – цілий вік буде щасливий»), в який гарно розпочинати роботу.

В інших – тяжким, коли зачинати нову справу небезпечно, бо довго робитиметься. І по можливості намагалися не кидати незакінченої роботи («будеш 10 субот закінчувати»). Наприкінці тижня годилося змити голову та облити тіло – «бо в суботу й ведмідь умивається» і «будеш усім людям гарний», причепурити в хаті, помазати долівку та припічок, зодягти чисту білизну, а малих дітей до року в білу сорочечку – «щоб лучче росли». Ввечері, коли в церкві дзвонили дзвони, вчили ходити немовлят. Був звичай щосуботи, перед заходом сонця голитися парубкам та чоловікам, а дівчатам розчесати волосся. Народ про суботу: «Субота – й вся робота», «Субота – не робота, а в неділю нема діла», «Субота - кінчається робота», Субота – не робота: помий, помаж та й спати ляж».

Неділя – сьомий день тижня, вихідний день, свята неділя. Найстарша днина в тижні. Працювати не можна, не можна пити горілки, їсти й спати вранці до служби Божої. Чумаки вирушали в дорогу в неділю. Вірили, що людина, яка народилася в неділю, буде щаслива, гарна, здорова.

Народні прислів'я про неділю:

Не тоді мені неділя, як сорочка біла, а тоді, коли мала час її узяти.

Неділя - не для діла.

Через день - та й неділя, через хату - та й весілля.

Сховай слабість на неділю, бо тепер робота є.

У неділю гой-я, гой-я, в понеділок - голівонька моя.

Як неділя, то й сорочка біла.

Неділя - єдиний день тижня, якого люди чекали як великого свята, відповідно зодягалися, щоб весело провести вихідний у колі друзів та родини. [Боряк 2006, 226]

Що ж, після такого огляду днів тижня перейдемо до народних та авторських пісень, в текстах яких вони фігурують. Спробуємо розгадати їх семантику в контексті.

*Володимир Шинкарук «Дожити до
понеділка»:*

*«День короткий, як мить, як помах
руки,*

Я сьогодні, мов зламана гілка...

Чорно-біле кіно, кольорові роки,

І треба дожити до понеділка....» [6]

Тобто, автор прагне нового життя, нового початку, щоб знову бути у життєвому вирі.

Марія Бурмака «В зелену суботу»:

*« Назбираю в гаю запашного зілля,
Запахного зілля вибуялих трав,*

З ясеня та кленів назбираю гілля,

Лепехи нарвати побіжу на став...»[6]

Назва пісні дає нам змогу зорієнтуватись, що це підготовка до Зелених свят. Хоча, можливо, автор мав на увазі звичайний весняний день, використавши епітет. Субота, як діючий день.

Про швидкоплинність днів згадується в пісні Олега Скрипки «Колись»:

«Летять, летять роки,

І ось уже сьогодні середа....»[6]

Біжать за днями дні,

Саме середу, як середину тижня, автор використав у своїй пісні.

*«Після середи наступає четвер,
Самий поганий день в тижні тепер.*

Деякі випадки в моєму житті

Змусили зробити висновки такі.

У четвер усюди гине популяція,
У четвер не проходить навіть інсталляція,

У четвер на поверхню випливає зло,
І так просто не відчепиться воно...»[6]

Для автора, за певних причин, день тижня четвер нещасливий, хоча за повір'ями все навпаки. Четвер сприятливий день для всяких робіт. В пісні «Нарешті четвер» Zrada це і прослідковуємо: «Нарешті четвер, нарешті збудився» [6], вказується на довгоочікуваність четверга, як легкого дня.

Борщ «Дівчача мучача»:

«П'ятниця-п'ятниця, удома не сидиться,
Усюди лунає веселе «Наливай!»,
Бо завтра субота, не треба на роботу

Надворі чекає Лохвиця by night...» [6] частково відображені народні вірування, які переплітаються з сучасними поглядами, п'ятниця щасливий день, бо закінчення робочого дня – починаються вихідні, час для відпочинку від роботи, але ж з іншого боку в п'ятницю не годиться веселитись.

Далі перейдемо до народних.
В неділю ранесенько
«Цвіла ружа біленько.
– Чого ж ти плачеш, ридачи,
Дівчино молоденька?
– Ой як же не плакати,
Ой як же не ридати,

Мала я хлопця вірного,
Пішов він у солдати.
Козак у війську служить.
Нічого він не знає,
Що його любя дівчина
На рушничок ступає...»[6]

З тексту зрозуміло, що день неділя і це яскраво вказує на те, що у дівчини весілля, але виходить вона заміж за нелюбя.

У неділю рано, на зорі раненько
Відправляла мати доньку в чужу
стороньку.
В чужу стороньку, у чужії люди.

А хто ж тебе, моя донько, жалувать
там буде.
Пожалюють, мамо, та добрії люди.
Як у моїй голівоньці добрий розум
буде...[6]

В понеділок ніхто не вирушав в дорогу, тому мати випроводжає доньку в неділю.

Зазвичай в суботу всі мали змити голову та облили тіло, вдягти чисті сорочки і бути готовими до святої неділі, тому рядки цієї пісні підводять нас до висновку, що дівчина в чужій стороні бідує.

Сьогодні субота, а завтра неділя.

«Сьогодні субота,
А завтра неділя, –
Десь у тебе, доню,
Сорочка не біла?»
Чого ж вона, ненько,
Буде в мене біла,
Що вже сьома неділенька,
Як її наділа?

Не плач, ненько,
Не плач, не журися,
А як вийдеш за ворота,
На чужих дивися!
Що чужії діти,
Як мак, процвітають,
А твоєї безчасниці
І дома немає...»[6]

У слов'янському народному календарі значно вплинуло те, що понеділок посідав перше місце в ряді буденних днів і відповідно підпадав під магію «першого»: «Як почнеш цього дня роботу - цілий тиждень буде тяжко». Тому для прикладу звернемося до такої пісні:

«В понеділок рано
Косив отець сяно.
Косив отець, косив я –

Косили ми обидва.
А в вівторок рано
Сушив отець сяно...

*А в середу рано
Збирає отець сяно...
А в четвер рано
Копив отець сяно...
А в п'ятницю рано
Складає отець сяно...*

*А в суботу рано
Возив отець сяно...
А в неділю рано
Пропив отець сяно.
Пропив отець, пропив я –
Пропили ми обидва.» [6]*

В цій пісні показується послідовність роботи, певний робочий ритм, і вкінці, як завжди, іронія - працювали цілий тиждень - пропили за день.

В народі зустрічається багато пісень зі схожим перебігом подій, наприклад:

*«Ой, пив же я в понеділок сам
Пропив же я весь присівок сам.
Сам п'ю, сам гуляю,
Сам стелюся, сам лягаю, сам.
Ой, пив же я у вівторок сам,
Пропив же я воліє сорок сам...
Ой, пив же я у середу сам,
Пропив же я всю череду сам...*

*Ой, пив же я ще й у четвер сам,
Та так темлю, та як тепер, сам...
Ой, пив же я у п'ятницю сам,
Пропив же я всю пшеницю сам...
Ой, пив же я у суботу сам,
Пропив же я всю роботу сам...
Ой, пив же я у неділю сам,
Пропив же я всю надію сам...»*

Чи ось такий приклад:

*«Ой устану я в понеділок
Ой устану я в понеділок,
Чи не напруду я хоч починок?
Приспів:
Ой пряла чи не пряла,
Простіть, люди, що збрехала!
І ключчя курить,
І головка болить,
І до корчми кортить...
Ой там куми п'ють,
Ой там куми ждуть,
Та все вони випивають,
Та все мене споминають:
– Що за новина,
Чи не попруду я всю роботу? Так і нічого не напрула, але є надія, що в*

*Що куми нема?
Ой устану я у вівторок,
Чи не напруду я пасміє сорок?
Приспів.
Ой устану я у середу,
Чи не напруду я попереду?
Приспів.
Ой устану я у четвер,
Чи не напруду я хоч тепер?
Приспів.
Ой устану я у п'ятницю,
Чи не напруду я хоч чисницю?
Приспів.
Ой устану я у суботу,*

субботу – сприятливий для цієї роботи час, все зробить вмиг. Вважалось, що роботу, яку починаєш в суботу, обов'язково в цей день і маєш закінчити. В першому куплеті опис обряду понеділкування.

Ой просив кум кумоньку на вечорниці

*«Ой просив кум кумоньку на
вечорниці.
– На яку ж то дниноньку? – На
понеділок.
Ой хто ж то знає, хто ж то відає,
Хто такої дниноньки – понеділка –
дочекає...
Ой просив кум кумоньку на
вечорниці.*

*– На яку ж то дниноньку? – На
неділю.
– Ой хто ж знає, хто ж відає,
Хто такої дниноньки – понеділка і
вівтірка,
І середи, і четверга, і п'ятниці, і
суботи,
І неділі – дочекає...» [6]*

В пісні прослідковуємо нагромадження і підкреслено, що кумонька не хоче чекати й жодного дня, бажає швидко зустрічі. А ще, справу, яку

починаєш з понеділка, буде швидше всього неуспішною і в цьому випадку незакінченою.

Наступна пісня відноситься до таких, де наголошується про сприятливість чи несприятливість народження дитини в певний день тижня.

*«Я в середу родилася, горе мені, горе,
Не піду я за старого: бородою коле.
А в старого борода, як сніпок у стрісі,
Моє ж личко рум'яне, як калина в лісі.
Бо в старого борода – комин затикати,
Моє ж личко рум'янее – хлопцям цілувати...» [6]*

За повір'ями вважалося, що в середу родились нещасливі діти, яким все життя не буде щастити.

Що ж, можемо зробити такий висновок у сучасних піснях простежується індивідуальне тлумачення днів тижня, хороших та поганих, тобто понеділок – важкий день, бо перший робочий після вихідних, п'ятниця – кінець робочого тижня, початок розваг, зустрічі з друзями, і субота, неділя – вихідні (як їх провести кожен розпоряджається сам), тобто дні залежать від людей від їх настрою, від кількості роботи, а в архаїчних піснях люди залежать від днів, і займаються, в основному, тією справою, яка за віруваннями сприятлива для того чи іншого дня.

Список використаних джерел:

1. Боряк О.О. Україна: етнокультурна мозаїка.-К.: Либідь, 2006.- 328с.; іл. 2. Иванов П. В. Жизнь и повір'я крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / Упорядкування та передмова М. М. Красикова. – Харків: Майдан, 2007. – XLIII, 216 X, 58 с. (Серія «Студії з фольклору та етнографії Слобожанщини.» Випуск 2).
3. Скурятієвський В. Середотиждень // Берегиня. Історія, звичаї, традиції українського народу. - К., 1992. №1. С. 73 – 102.
4. Таланчук О.М. 100 найвідоміших образів української міфології. – К., 2006. – 460с.
5. Чебанюк О. Ю. Український народний календар: міфопоетична символіка, семантика й прагматика днів тижня // Література. Фольклор. Проблеми поетики (присвячений дослідженню творчої спадщини Л. Ф. Дунаєвської).-К., 2011. Випуск 35.С. 593-597.
6. <http://nashe.com.ua/song.htm?id=1120&alb=106> тексти пісень.
7. <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=60979>
8. <http://www.volfoto.inf.ua/pagesi/istomist/statti/dnituzhn/dnituzhn.htm>

Ольга Ковальчук, аспірантка ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ ЗБИРАННЯ КОЛОМИЙОК І ДОСЛІДЖЕННЯ ЇХ ПОЕТИКИ

Анотація

У статті йдеться про історію збирання коломийок, подано огляд праць з вивчення їх поетики. Окремі питання останньої частково розглядалися у зазначених дослідженнях, проте тема все ще потребує спеціального комплексного вивчення.

Ключові слова: коломийка, збірники коломийок, поетика коломийок.

Summary

The article surveys kolomyjkas' collecting and researches dealing with its poetry. Some issues of the last and were observed in the given works. Nevertheless the theme still deserves profound complex study.

Key words: *kolomyjka, kolomyjka songbooks, kolomyjka poetry studies.*

Коломийка – один із самобутніх жанрів українського фольклору, який влучно передає світосприйняття нашого народу. Рідне довілля виплекало сучо український твір, якого немає у сусідніх етносів. Він зріс на нашому світогляді і багатогранно відображає українську ментальність у влучному й філігранному вислові. Тематика коломийок охоплює всі сфери життєдіяльності українців. Своєрідна 14-складова ритміка, композиція, афористичність, яскрава образність, виокремлює уже на поетичному рівні цей невеликий за розміром твір від інших.

Коломийка як жанр досить давня. Підтверджує тривале її побутування один з перших відомих записів коломийкових строф на табулярах для лютні (з XVI ст.), про які згадував науковець **Г. Нудьга** у статті «Українські народні думи в німецьких перекладах та критиці» [28; 68]. Маємо досить повний текст пісні з середини XVII ст., яку **Ф. Колесса** вважав прототипом коломийки [13; 93], а судячи з записів новіших, їх артистичного викінчення у тексті і мелодії, з незмінності форми, науковець дійшов висновку, що коломийки зложено, мабуть, за часів козащини [12; 25-233]. **В. Гошовський** припускав, що коломийкова строфа надзвичайно давня, оскільки вона – спільне явище в музичному індоєвропейському фольклорі, носила орґістичний характер [5; 144-145]. Хоч встановити точний вік коломийки, мабуть, не зможе ніхто, та й не ставимо собі це завдання за мету, проте тривале побутування жанру дає науковцям ґрунт для відстежування історичних змін образності, тематики й поетики жанру.

Естетика і засади романтизму підняли до жанру особливий інтерес. Одним з перших записував коломийки (у першій половині XIX ст.) на західноукраїнських землях коломийський учитель **Г. Ількевич**. До збірки «Народні пісні в записках Григорія Ількевича», виданої 2003 року, увійшло 92 коломийки [22; 85-92]. У той самий час збирав фольклор **Вацлав з Олеська** з одностумцями. Серед творів «Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska» 156 – це коломийки, подані у групі танцювальних пісень без систематизації і здебільшого без вказівки на час і місце запису [51; 181-201], що, за словами дослідниці діяльності Вацлава з Олеська К. Бородін, було існуючою на той час традицією [1; 9]. Протягом 1830-1850-х років в Галичині, Буковині і на Закарпатті колекціонував коломийки **Я. Головацький**. 719 одиниць творів у його записах вийшли друком у виданні «Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. О. Головацкимъ», там само передруковане видання коломийок і шумок Саламона Счастлиого, яким майже не користувався В. Гнатюк через надмірне втручання збирача у тексти [26], а на Бойківщині – **І. Вагилевич**. У 1860-1880-ті роки **І. Франко** зафіксував чимало коломийок у Нагуєвичах, Дрогобичі, а також селах Прикарпаття. Його збірку було надруковано окремим виданням «Коломийки у записах Івана Франка» 1970 року. Книга містить записи з п'ятнадцяти сіл, укладені у тридцять два тематичні розділи [4]. Відомий польський фольклорист і етнограф **О. Кольберг** записував коломийки на Покутті у 1870-ті роки. У ті ж роки описував Гуцульщину

відомий український етнограф і фольклорист **В. Шухевич**, фіксує гуцульські коломийки, подає 274 номери у одному розділі п'ятого тому «Матеріалів до української етнології», проте тематично неструктуровано. Тексти мають вказівку на місце запису [49; 11-153]. 1885 року побачила світ книга «Угро-русскія народныя пѣсни» Г. А. Де-Воллана, де описано побут, діалекти, пісенну творчість досліджуваної групи українців, подано чимало коломийкових текстів [7]. Рясніє коломийками добірка народних пісень «Галицько-руські народні пісні з мѣльодіями. Зібрав у селі Ходовичах Др. **Іван Колесса**» 1902 року. Село належить до етнографічного регіону Бойківщини (тоді Стрийського повіту). Том має два розділи: перший – обрядові пісні, зв'язані з порами року, а другий – від колиски до гробової дошки (групи останнього – діти, воля дівочка і парубочка, любові, весілля, по весіллі, смерть. Прикметно, що коломийки (точніше 2508 коломийкових рядків) подані лише при розділах, пов'язаних з необрядовою тематикою – воля дівочка і парубочка, любові і по весіллі) [3]. На зламі ХІХ-ХХ століть фіксували жанр **В. Гнатюк** і чимало його кореспондентів, деякі з них згадані у передмові до корпусу коломийок, який мав складатися з чотирьох томів, проте побачили світ у 1905-1907 роках лише три: ХVІІ, ХVІІІ та ХІХ томи «Етнографічного збірника», які увібрали у себе 8622 коломийки з 213 сіл (49 повітів). Твори систематизовано за ключовими словами. ХVІІ том містить шість тематичних груп (нації і племена; географічні назви; хрестні імена; музики, танці, співи; ноша, строї; військо) - 2635 коломийок [14]. ХVІІІ том скомпоновано з трьох груп (природа, родинне життя, громадське життя) - 3157 коломийок [15]. Та том ХІХ – одна група (любов і подружжя) - 2830 коломийок, що стосуються дошлюбних стосунків. Подружжя тематика цілком мала б припадати на ХХ том. [16].

На початку ХХ століття на Рахівщині (Закарпатті) працював **Б. Заклинський**. Маємо його невелику за обсягом збірку «Народні співанки: Коломийки. Зібрав в селі Бичкові та й околиці, повіт Рахів, на Закарпатті Богдан Заклинський», видану 1929 року [25]. Ще чимало записів фольклориста зберігається серед наукових архівів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського (фонд 29-3 – фонд НТШ). Дослідниця діяльності О. Роздольського Г. Сокіл вказала, що зібрані О. Роздольським коломийки 1901–1902 років увійшли до збірника «Галицько-руські народні мелодії» (92 одиниці), упорядкованого Н. Шумадою «Коломийки» (15 одиниць). До видання В. Гнатюка не потрапив жоден текст збирача. Очевидно, через планування Етнографічною комісією окремого видання пісенних текстів, які зібрав О. Роздольський. Решта записів фольклориста зберігаються у наукових архівах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського (фонд 40-1, 34-3) [33; 108].

Помітним у науковому світі стає академічне видання «Коломийки» **Н. Шумеди** 1969 року, де опубліковано 4814 одиниць жанру (родинно-побутових та соціально-побутових) з докладною паспортизацією, розвідкою. Зразки підібрано переважно з фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Мелодії і примітки (паспортизацію, словник діалектних слів та головні видання коломийок) додано наприкінці книги [18].

Майже одночасно (1970 року у серії «Українська народна творчість») з'явилося на світ наукове видання «Танцювальні пісні», упорядковане **О. І. Деєм**, М. Г. Марченко та А. І. Гуменюком, де надруковано 242 приспівки з примітками у чотирьох тематичних розділах. [35; 431-443]. Подання невеликої групи коломийок упорядники аргументують попереднім виходом збірки «Коломийки», укладеної О. І. Деєм 1962 року, де на 280-ти сторінках помістилися короткі пісні у трьох тематичних пластах: соціально-побутові дорадянської доби; радянські; родинні, побутові та любовні [19].

Наприкінці ХХ століття працювали на теренах Бойківщини **В. Сокіл та Г. Сокіл**, видавши згодом збірку «Фольклорні матеріали з отчого краю». Серед творів усної словесності налічується 1322 одиниці коломийок та в'язанок (записаних з точним відтворенням локального діалекту, поданих з нотним матеріалом і паспортизацією), класифікованих на родинно-побутові та соціально-побутові [36:459-567]. Виявили зацікавленість до жанру на Бойківщині Г. Дем'ян та Л. Павлюк. 100 записів (7 – Г. Дем'яна, 93 – Л. Павлюка) з паспортизацією, тематично систематизовані (без рубрикації) подано у розділі «Малі фольклорні жанри» в збірці «Народні пісні з голосу Параски Павлюк. Зібрав та упорядкував В. Сокіл» [24; 185-193]. Щодо неопублікованих фондів першого науковця, то чимала їх колекція зберігається у архівах рукописів та фонозаписів ЛННБ ім. В. Стефаника (фонд 207 – фонд Г. Дем'яна) [27]. В. Сокіл зібрав та тематично упорядкував записи І. Франка, П. Франка, Г. Дем'яна, В. Сокола, Г. Сокіл з села Нагуєвичі у збірнику «Народні пісні з батьківщини Івана Франка» [23; 337-349]. Гуцульщину окреслив **М. Савчук**, видавши 1210 коломийок із села Великого Ключева, що на Івано-Франківщині, супроводжуючи записи інформацією про виконавців. Розроблено 11 тематичних груп коломийок. [43]. У перші роки ХХІ століття у Богородчанському районі Івано-Франківської області (переважно у селі Монастирчани) **Г. Скрипничук** записала 976 коломийок і видала 2001 року під назвою «Коломийки підгірського краю». За тематикою дослідниця поділила їх на 31 розділ (так само застосовано поділ за головним словом - для полегшення пошуку) [21].

Вивченню природи і поетики жанру присвячувалося менше уваги, ніж збиранню і публікаціям текстів. У слов'янській фольклористиці коломийка стала об'єктом поодиноких студій компаративістичного характеру на синхронному рівні, наприклад, вступна розвідка **Вацлава з Олеська** до збірки «*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*» 1833 року (перекладена українською мовою К. Бородін у часописі «Міфологія і фольклор» [2]). Тут Вацлав з Олеська дійшов до висновку, що українці володіють більшою кількістю пісенного матеріалу і він якісно різноманітніший, ніж у поляків; що українські коломийки генетичного пов'язані з краков'яками. Автор говорив про чисельну перевагу краков'яків над коломийками на українських теренах (мабуть, висновку дійшлося через неточне подання жанрів у відсотковому співвідношенні). **Ж. Паулі**, на відміну від попередника, бачить подібні

жанроутворення у сусідніх етносів і вказує, на подібність за короткістю, а більш нічим.

В українській фольклористиці маємо ґрунтовну студію **М. Сумцова** під назвою «Коломийка», що вперше побачила світ 1886 року у «Київській старовині», а 1895 року передрукована у часописі «Зоря» 1895 року у перекладі В. Лукича. У розвідці ідеться про поширеність жанру на Буковині, в Галичині й Угорській Русі, і що в останній він безбарвний і млявий. Вважається, що коротенькі пісеньки – залишки колись довгих пісень. Далі наведено різницю між краков'яком і коломийкою, пунктирно виписано прикметні особливості коломийкової поетики, автор торкнувся питання фольклоризму у творчості поетів, зокрема, Т. Шевченка, наголосив на важливості збирання усної спадщини народу [34].

Записавши по свіжих слідах коломийки про Борислав, шляхту ходачкову та неврожай картоплі у Галичині, **І. Франко** у праці «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу», показав чутливість жанру до сприйняття і відображення найширшого кола подій у житті людини [40; 180-198]. Усвідомлюючи монументальність праці свого сучасника, надрукував схвальну рецензію «Володимир Гнатюк. Коломийки : Т. 2». І. Франко, вказавши на унікальність видання, широту спектру тематики, етнографічну поширеність жанру, згадав про записи 10000 коломийок для чотирьох томів фольклориста, яких би вистачило й для п'ятого і шостого томів збірника [37; 147-149]. Уважно спостерігаючи за науковою діяльністю В.Гнатюка, надрукував відгук на третій том коломийок, зазначивши, що новий том творив ядро всього корпусу, подаючи пісні про любов і подружжя. Хоч класифікації творів І. Франко міг би багато закинути, проте, усвідомлював, що автор здійснив її, виходячи із наявного матеріалу [39; 284-285]. Пояснити поширеність жанру можна статтею І. Франка «Сербські народні думи і пісні», в якій викладено думку, що пісня є актуальною і живучою, коли доторкається щоденних занять та інтересів виконавців, стосується широких мас населення [41; 51-59]. Інша розвідка має стосунок до генези коломийок – «До історії коломийкового розміру» – ідеться про походження коломийкового розміру від структури 10-складового вірша, яким складено один з найдавніших пластів української обрядової пісенності – колядки, майже вся пісенність болгар і сербів; а також про вплив уже сформованої і популярної коломийкової строфи на латиномовну літературу, писану у ХУ столітті [38; 232-242].

В. Гнатюк у «Передньому слові» до збірника «Коломийки» перелічив помітні попередні видання коломийок, з яких навів паралелі, висловив подяку 76-ти кореспондентам, назвав місця записування, відомості про можливі структурні форми жанру, науковець полемізував з М. Сумцовим щодо походження жанру, В. з Олеська про відсутність подібних пісень (окрім краков'яка) у сусідніх народів, про нечисленність коломийок, розглянув ймовірні теорії походження назви) [14; 3-43]. У дослідженні «Старинність коломийки» (автор обґрунтував думку, що коломийки існували в період розквіту козащини , у 1648-1654 роках) [4; 235].

Науковці другої половини XX століття здійснили чималий вклад у дослідження моностроф, вивчаючи їх історіографію, походження, розвиток, жанрові характеристики, виділивши тематику, розглянувши позицію у слов'янській пісенності. Критерії поділу коломийок у більшості українських видань радянського часу потрібно переглядати, беручи до уваги політичні особливості періоду – цензуру, а відтак і фальсифікати, псевдонаукові твердження. Підробки можна легко впізнати [10], проте теоретичні міркування про спорідненість українських та російських коротких жанрів треба сприймати критично [17; 3-38]. У цей час, 1940 року, **М. Грінченко** видав статтю «Коломийки», у якій окреслив їх як синкретичне явище. Ідеться про мелодію як один із жанродиференціюючих факторів, без яких іноді помилково можна приписати, наприклад, ліричну пісню до коломийок. Спростовано ідею виведення коломийкової ритмомелодики із козачкової та мелодики краков'яка. Виводиться самостійність жанру [6; 21-36]. **М. Жінкін** порівняв краков'яки і коломийки, студіював коломийки і походження частушки. На думку професора М. Жінкіна, яку він виклав у статті «Коломийки», спочатку коломийки були примітивною приспівкою до танцю, далі ускладнилися, урізноманітнили вербальний елемент, варіювалася і мелодична структура, проте ритм залишався незмінним [9; 200-220]. У фундаментальній праці «Ритміка українських народних пісень» **Ф. Колесса** розглянув співвідношення структури мелодії і тексту пісенної творчості, дав докладну характеристику ритмомелодичної будови 14-складової коломийки (танцювальної за своїм походженням), вирізнив її при цьому серед інших пісень, в яких зустрічається триколіний 14-складовий вірш [12; 25-233]. Про жанрову структуру коломийки йдеться у статті **Р. А. Омеляшка** «Жанрова структура коломийки». Автор розрізнив приспівку до танцю і самостійну пісню, зупинився на різному функціональному призначенні коломийкової музики [29; 70-76].

Наприкінці XX – на початку XXI століття маємо низку статей про коломийку: **М. Й. Хая** «Коломийка у весільному обряді бойків» розглянуто склад ансамблю весільного, темп та рухи коломийки [42; 50-54], **О. Дея** «Поетична панорама народного життя» (про збирацьку та наукову діяльність Івана Франка, його рецензії на появу другого та третього томів коломийок під редакцією В.Гнатюка) [20; 5-11], «Перлини карпатського краю» (висвітлено всеукраїнську поширеність коломийки, її місце серед слов'янських жанрів. Ідеться також про тематичне багатство, історію збирання та осмислення походження та функціонування коломийки серед інших жанрів. Етюдно викладено поетику жанру) [19; 3-48]. Переднє слово до книги «Танцювальні пісні» рясніє відомостями про різновиди народних пританцівок, а серед них про панівну роль коломийки [35; 9-62], **Н. С. Шумаді**, яка у статті «Коломийки» розтлумачила термін «коломийка», подала її жанрові ознаки, головних шанувальників, дослідників та записувачів, вважала остаточно доведеним, що початки коломийкового жанру сягають часів формування української нації. Тут стисло розглянуто тональність, поетику (повтори, римування, каламбури, паралелізми, антитези, зачини, порівняння). Науковець назвала

найближчих родичів коломийки. Присвятила увагу і творенню коломийок з прислів'їв і ліричних пісень [45; 84-89]. Порівняльному вивченню коротких пісенних жанрів слов'янського фольклору присвячена стаття «Коломийки у слов'янському оточенні». Зіставляючи коломийку та інші короткі строфи, Н. Шумада написала, що у живому фольклорному процесі всі жанри взаємодіють, вказала на російські і білоруські частушки як на найбільш подібні до коломийки жанри. Оригінальним українським жанром не пов'язаним з танцем і найбільш близьким до західної пісенності назвала лемківську співанку. Польські жартівливі «дньовки» з варіативною ритмоструктурою назвала функційно подібними до коломийок. Серед пісень західно-слов'янського фольклору не пов'язаних з танцем, найближчими до коломийок вважала травниці, валаські, пастерські та любосні пісні. Коло, поскочиці, чебараці, хоро та припавки південних слов'ян, мають небагато спільних з коломийкою ознак (окрім танцювальної основи, імпровізаційного характеру і тематики) [47; 85-88]. «Коломийка у дослідженнях Володимира Гнатюка» – стаття, що показала історіографічний аспект дослідження жанру коломийки до часу появи в науці В. Гнатюка і вмістила перелік праць самого корифея [44; 21-25]. Привернула увагу багатьох фольклористів ґрунтовна розвідка «Пісенні мініатюри українського народу», додана при академічному виданні «Коломийки» 1969 року – про сутність поняття, ритм, структуру, поетику коломийки та її дослідження. Зауважимо, що тут наведено чимало прикладів для показу фоніки, тропіки, синтактики, образності українських мініатюр [18; 11-43]. У передмові до видання моностроф 1977 року «Ой дрібненька коломийка, коломийка мила» наведено загальні відомості про коломийковий жанр, близькість іншим творам, відомості про перші записи і розвідки до теми [46; 5-12]. «Карпатський пісенний дивоцвіт» – це вступ до книги «Квіти Верховини: Коломийки», у якому подано відомості про збирацьку діяльність упорядника видання Ю.Бойчука, наведено коротку інформацію про жанр, про тематику коломийок, їх характерні прикмети [11; 6-9]. Висвітленню проблем української пісенності та сусідніх народів присвячена монографія «Сучасна пісенність слов'янських народів» і висвітлила критерії сучасності й фольклорності слов'янських пісень, жанрову структуру і особливості поетики сучасної слов'янської пісенності, у тому числі й моностроф. Вказано на безконечну гру поетизації, можливість імпровізації у піснях коротких форм. Ідеться про стримування імпровізації стабільністю. Ці два явища не виключають одне одного, а взаємно корелюються [48].

Нещодавно побачили світ статті дослідниці фольклору танцю півночі України, у яких ідеться про історіографічний аспект вивчення танцювальних пісень, їх жанрову різноманітність на Волині (**О. Остап'юк** «Танечні пісні: регіонально-жанрова специфіка (на матеріалі Архіву Полісько-Волинського народознавчого центру)» [30], «Українські танечні пісні в дослідженнях фольклористів XIX-XX століть» [31], «Танечні пісні Архіву Полісько-Волинського народознавчого центру: регіонально-жанрова специфіка») [32].

Отже, певною мірою висвітлено у науковому просторі питання подібностей і відмінностей форми коломийок, польських краков'яків, російських частушок (О. Бодяняський, М. Сумцов, М. Жінкин, Н. Шумада, С. Лазутін). Незаперечним залишається факт, що фольклорна традиція кожного етносу є унікальною не лише з огляду на відмінність мовного середовища, але й через специфіку національного характеру, що виявляється у своєрідному світосприйнятті, образності. Тобто, незважаючи на короткість, ці жанри важко назвати явищем однієї категорії.

З усього сказаного помітно, що коломийки все ж більше записувалися, ніж вивчалися. Навіть попри низку існуючих праць про них, явище ще потребує ґрунтовних окремих студій над поетикою жанру, оскільки у дослідженнях переважно простежується тенденція до вивчення їх тематики. Науковці зачіпають поетику коломийок незначною мірою, до того ж провадиться приписування коломийкам засобів вираження образності, характерних для ліричних пісень або розглядати коломийкові поетичні засоби в контексті поетики традиційної народної пісні. Очевидно, що коломийка матиме засоби, притаманні всьому пісенному фольклору, як його частина, але важливо, що вона витворила і своєрідні, які заслуговують на детальне вивчення. Тому на сьогоднішній день гостро нарізала потреба у окремій праці, яка б показала проблему поетики багатогранно.

Список використаних джерел:

- [1] Бородин К. Збірник «*Piesni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*» Вацлава з Олеська в історії української фольклористики : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика» / Бородин Ксенія Артемівна ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, кафедра фольклористики. – Львів : ФОП Костенко С.Б., 2009. – С. 9; [2] Вступне слово Вацлава з Олеська до збірника «*Piesni polski i ruskie ludu Galicyjskiego*»/ переклала К. Бородин // Міфологія і фольклор : загальноукраїнський науково-освітній журнал / Львівський національний університет ім. І. Франка. – 2010. – № 1 (5). – С. 61–70; № 3–4 (7). – С. 79–91; [3] Галицько-руські народні пісні з мелодіями / зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса // Етнографічний збірник / Етнографічна комісія НТШ. – Львів : НТШ, 1902. – Т. 11 – 303 с.; [4] Гнатюк В. Г. Старинність коломийки / В.Г.Гнатюк // Літературно-науковий вісник. – 1905. – № 12. – С. 235–245; [5] Гошовский В. У истоков народной музыки славян : очерки по музыкальному славяноведению / Владимир Гошовский. – Москва : Советский композитор, 1971. – 304 с.; [6] Гринченко М. О. Коломийка / М. О. Гринченко // Народна творчість. – 1940. – № 1. – С. 21–36; [7] Де-Воллан Г. А. Угеро-русская народная пѣсни / Г. А. Де-Воллан // Записки императорскаго русскаго географическаго общества по отдѣленію этнографіи / подъ ред. О. М. Истомина. – Санктъ-Петербургъ : Типография министерства внутреннихъ дѣлъ, 1885. – Т. 13. – Вып. 1. – 263 с.; [8] Жінкин М. До питання про походження частушки / Микола Жінкин // Етнографічний вісник. – 1927. – Кн. 5. – С. 37–49; [9] Жінкин М. Коломийки / Микола Жінкин // Музикознавчі праці / [редакційна колегія: Л. М. Ревуцький, М. М. Гордійчук, О. І. Дей, Н. Г. Гуслистий, В. Д. Довженко, М. Ф. Колесса, С. Л. Людкевич; підготувала до друку С. Й. Грица; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського]. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 25–233; [13] Колесса Ф. М. Українська народна

пісня на переломі XVII –XVIII ст. : присвячено пам'яті Михайла Максимовича / Ф. М. Колесса // Фольклористичні праці / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 60–108; [14] Коломийки / збір В. Гнатюк // Етнографічний збірник / Етнографічна комісія НТШ. – Львів : НТШ, 1905. – Т. 17. – 259 с. ; [15] Коломийки / збір В. Гнатюк // Етнографічний збірник / Етнографічна комісія НТШ. – Львів : НТШ, 1906. – Т. 18. –315 с.; [16] Коломийки / збір. В. Гнатюк // Етнографічний збірник / Етнографічна комісія НТШ. – Львів : НТШ, 1907. – Т. 19. – 253 с.; [17] Коломийки / упор. Г. М. Литвак. – Київ : Радянський письменник, 1963. – 208 с.; [18] Коломийки / упор., передм. і прим. Н. Шумади. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 11–43; [19] Коломийки / упорядкування і передмова О. І. Дея. – Львів : Книжно-журнальне видавництво, 1962. – 280 с.; [20] Коломийки в записах Івана Франка / упор. текстів, передмова О. Дея. – Київ : Музична Україна, 1970. – 133 с.; [21] Коломийки підгірського краю / збирач і упорядник Галина Скрипничук ; НАН України, Інститут народознавства, Івано-Франківський сектор народознавства. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2001. – 134 с.; [22] Народні пісні в записах Григорія Ількевича / упорядкування і примітки Г. В. Дем'яна і Р. Ф. Кирчіва ; вступ. ст. Р. Ф. Кирчіва ; худож. Б. Р. Пікульський. – Львів : Каменяр, 2003. – 142 с.; [23] Народні пісні з батьківщини Івана Франка / зібрав та упорядкував В. Сокіл ; НАН України, Інститут народознавства. – Львів : Каменяр, 2003. – С. 337–349; [24] Народні пісні з голосу Параски Павлюк / зібрав та упорядкував В. Сокіл , вступ. слово С. Павлюк; вступ. ст. , додатки В. Сокола ; НАН України, Інститут народознавства України відділ фольклористики. – Львів : [Афіша], 2009. – 208 с.; [25] Народні співанки : Коломийки / зібрав в селі Бичкові та її околиці, повіт Рахів, на Закарпатті Богдан Заклинський. – Львів : Русалка, 1929. – 32 с.; [26] Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. О. Головацкимъ : обрядныя песни / издание Императорскаго Общества Истории «Древностей российскихъ при Московскомъ университете». – Москва : Въ Университетской типографии (М. Катковъ) на Страстномъ бульварѣ, 1878 – Ч. 2. – 843 с.; [27] Наукові архіви рукописів та фотозаписів ЛННБ ім. В. Стефаника (фонд 207 – фонд Г. Дем'яна); [28] Нудьга Г. А. Українські народні думи в німецьких перекладах та критиці / Г. А. Нудьга // Радянське літературознавство. – 1964. – № 6. – С. 67–75; [29] Омеляшко Р. А. Жанрова структура коломийки / Р. А. Омеляшко // Народна творчість та етнографія. – 1981. – № 4. – С. 70–76; [30] Остап'юк О. Українські танечні пісні в дослідженнях фольклористів XIX-XX століть [Електронний ресурс] / Олена Остап'юк. – Режим доступу до статті : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/fz/2009_12/7.pdf ; [31] Остап'юк О. Танечні пісні Архіву Полісько-Волинського народознавчого центру: регіонально-жанрова специфіка століть [Електронний ресурс] / Олена Остап'юк. – Режим доступу до статті : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/fz/2010_13/6.pdf ; [32] Остап'юк О. Танечні пісні: регіонально-жанрова специфіка (на матеріалі Архіву Полісько-Волинського народознавчого центру) [Електронний ресурс] / Олена Остап'юк. – Режим доступу до статті : http://www.franko.lviv.ua/faculty/Philol/www/kafedra_folklore/Prohrama_kafedri_70.htm#ОСТАП'ЮК; [33] Сокіл Г. Осип Роздольський : Життя і діяльність / Ганна Сокіл ; відпов.ред. І. Денисюк. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – 165 с.; [34] Сумцов М. Коломийки / Микола Сумцов; переклад Василя Лукича // Зоря. – Львів. – 1895. – Р. XVI – Ч. 19. – С. 377–378; Ч. 20. – С. 398–399; Ч. 21. – С. 418–419; Ч. 22. – С. 437–438; Ч. 23. – С. 437–438; [35] Танцювальні пісні / упорядкували О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1970. – 802 с.[ноти]. – (Українська народна творчість); [36] Фольклорні матеріали з отчого краю: Зібрали В. Сокіл та Г. Сокіл / збір. та упор. В. Сокіл та Г.

Сокіл (тексти), Л. Лукашенко (мелодії); НАН України, Ін-т народознавства. – Львів : [Місіонер], 1998. – 615 с. [ноти, фото]; [37] Франко І. Володимир Гнатюк. Коломийки : Т. 2 / Іван Франко // Збір. творів : у 50 т. / [редкол. : Ф. В. Погребенник (відп. секр.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка]. – Київ : Наукова думка, 1983. – Т. 37 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 147–149; [38] Франко І. До історії коломийкового розміру / Іван Франко // Збір. тв. : у 50 т. / [редкол. : Ф. В. Погребенник (відп. секр.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка]. – Київ : Наукова думка, 1983. – Т. 39 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 232–242; [39] Франко І. Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія НТШ. Т. XIX. Зібрав В.Гнатюк. Том III. У Львові, 1907. стор. ІУ+254 / Іван Франко // – Збір. творів : у 50 т. / [редкол. : Ф. В. Погребенник (відп. секр.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка]. – Київ : Наукова думка, 1983. – Т. 37 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 284–285; [40] Франко І. Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу / Іван Франко // Збір. творів : у 50 т. / [редкол. : Ф. В. Погребенник (відп. секр.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка]. – Київ : Наукова думка, 1980. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 180–198; [41] Франко І. Сербські народні думи і пісні / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / [редкол. : Ф. В. Погребенник (відп. секр.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка]. – Київ : Наукова думка, 1980. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 51–59; [42] Хай М. Й. Коломийка у весільному обряді бойків / М. Й. Хай // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 3. – С. 50–54; [43] Шідарідайдана : Коротенькі співаночки або коломийки, які записав упродовж 1975–1989 років М. Савчук у с. Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області / Микола Савчук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 206 с. [ноти, фото]; [44] Шумада Н. Коломийка у дослідженнях Володимира Гнатюка / Н.Шумада // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 2. – С. 21–25; [45] Шумада Н. Коломийки / Н. Шумада // Народна творчість та етнографія. – 1967. – № 5. – С. 84–89; [46] Шумада Н. С. Ой дрібненька коломийка, коломийка мила / Н. С. Шумада // Коломийки : збірник / упор. та вст. ст. Н.С.Шумади. – Київ : Дніпро, 1977. – С. 5–12; [47] Шумада Н. С. Коломийки у слов'янському оточенні / Н.С.Шумада // Культура та побут населення українських Карпат : матеріали республіканської наукової конференції, присвяченої 50-річчю утворення РСРР : тези доповідей та повідомлень / [ред. колегія: проф. І. М. Гранчак, проф. Й. О. Дзєндзелівський, доц. Е. А. Балагури та ін.]. – Ужгород : [Закарпатська обласна друкарня], 1972. – С. 85–88; [48] Шумада Н. С. Сучасна пісенність слов'янських народів / Н. С. Шумада; відпов. редактор В. А. Юзвенко; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1981. – 264 с.; [49] Шухевич В. Гуцульщина // Материяли до українсько-руської етнології / НТШ, видане етнографічної комісії за редакцією Хв. Вовка. – Львів : НТШ, 1902. – Т5. – Ч. 3. – 256 с.; [50] Як зачую коломийку / запис текстів та післямова І. М. Сенька. – Ужгород : [б. м.], 1975. – 194 с.; [51] *Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska / Wacław z Oleska. – Lwów : [b. w. j.], 1833. – 529 s.*

Ольга Лисенко, аспірантка

НЕВЕРБАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ КОМУНІКАЦІЇ В ЗАМОВЛАННЯХ

Анотація

У статті досліджуються паравербальна площина замовлянь, як текстів комунікативного типу, що представлена низкою невербальних компонентів.

Схарактеризовано акціональний, візуальний та предметний коди символічної культури, що представлені в замовляннях.

Ключові слова: замовляння, фольклорна комунікація, екстралінгвальні засоби.

Summary

The article examines charms, as a communicative folklore text, where we can see a number of non-verbal components. Also it researches different symbolic codes of culture, which we have in charms.

Key-word: charms, communication, non-verbal components.

Займаючись вивченням теоретичних досліджень, присвячених замовлянням, як фольклорній одиниці, було виявлено певний однобічний підхід до об'єкту наукових студій. Увага дослідників перш за все спиралась на дослідження вербального тексту, оминаючи паравербальні смисли, якими наповнений цей жанр фольклору. Отже, вербальна жанрова специфіка замовлянь є більшою мірою вивчена та досліджена, аніж паравербальна площина цього явища. Саме тому, прагнемо здійснити спробу дослідження невербальних компонентів у замовляннях, як текстах комунікативного типу, тобто дослідити замовляння як синкретичний фольклорний текст із залученням усіх можливих екстралінгвістичних кодів символічної культури.

Замовляння є магічними формулами, що зберегли в собі найдавніші світоглядні уявлення наших предків, зберегли непохитну віру в магічну силу слова, що здатне одним своїм звучанням допомогти позбутися всіх негараздів. Замовляння врешті-решт постає перед нами як вочевидь одна з найперших моделей фольклорної комунікації, де присутні всі її основні компоненти: адресат, адресант, текст, контекст, контакт, код. Фольклорну комунікацію вважають одним із найдавніших видів комунікації. Теорію комунікації тривалий час застосовували в дослідженнях у лінгвістиці, літературі, семіотиці. Комунікативну природу фольклору почали вивчати не так давно. По суті, це новий підхід до розгляду фольклорних текстів. Нині більшість учених розглядають фольклор, беручи до уваги його комунікативний аспект, адже фольклор може існувати виключно в процесі комунікації, що має на меті функціонування не лише вербального тексту, а й інших його компонентів. У даній статті розглядатимуться невербальні компоненти комунікації, а саме жести, порухи, поведінкові акти, тобто увесь набір екстралінгвальних засобів. У фольклорній комунікації це передусім акціональний, візуальний та предметний код.

Акціональний код належить до невербальних компонентів спілкування, які мають знакову природу і слугують для створення, передавання і сприйняття повідомлення. В теорії комунікації доведено, що більша частина спілкування здійснюється саме без участі вербального коду, проте з орієнтацією на інші його складники, передусім паралінгвістичні компоненти, елементи інших семіотичних систем.

За С. М. Толстою, в символічній мові народної культури дія посідає особливе місце і вимагає особливих методів опису її, будучи складнішим об'єктом символізації, ніж реалії – предмети та явища природи, артефакти та ін. [9; 89]. Акціональний код загалом та дії зокрема дуже важко

правильно витлумачити, надати їм вірного символічного значення, адже насамперед тут важливим для тої чи іншої дії є те, хто саме її виконує, хто є адресантом цієї дії та за яких умов і за допомогою чого відбувається та чи інша дія. У зв'язку з цим кожна дія, із семіотичного погляду, фактично тлумачиться залежно від того, яку ще додаткову інформацію вона несе. Ця додаткова інформація і використовується як своєрідний додатковий акцент для розуміння тієї чи іншої акції адресанта фольклорної комунікації. В замовляннях у більшості випадків так і виходить, адже дії переважно описані в коментарях, які несуть у собі ще й додаткову інформацію про предметні, локальні та темпоральні особливості того чи іншого тексту.

У замовляннях акціональний код представлений різноманітними комунікативно значущими рухами, порухами, діями людського організму, жестами, доторками, поставою тіла, позами. В текстах такі згадки поодинокі, тому будемо послуговуватися передусім коментарями до них. Взагалі будь-які дії, рухи є проявами «цього» світу, світу земного. Тому досить частотним у замовляннях є мотив відсилання різноманітних шкідників до світу «того», який виступає, на протигагу людському, динамічному світові, статичним, нерухомим і навіть позбавленим голосу. Ця ознака нерухомості є однією з найяскравіших ознак «іншосвіту».

Насамперед яскраво проявляється акціональний код у пропедевтичних діях замовляльниці, що слугують своєрідною «перепусткою» в «той» світ. За В. І. Харитоновою, структура замовляльного акту виглядає таким чином:

- *підготовчий етап: це приготування, які здійснює замовляльник, щоб підготуватися до виконання акту замовляння; ці приготування проходять поки що в звичному для нього, побутовому варіанті поведінки – знахар у цей час спілкується з хворим, готує приміщення для проведення магіко-ритуального акту та необхідні речі для роботи;*
- *перехідний етап: знахар починає роботу, намагаючись ввести себе в особливий стан. Він переходить від ритуалізованої поведінки до ритуальної, що пов'язано зазвичай з читанням молитви або молитвенного вступу. Замовляльник сконцентровується, намагаючись абстрагуватися від побутової сфери життя, і увійти в необхідний ритмічний стан, який, своєю чергою, має викликати поведінку, що за зовнішніми показниками нагадуватиме транс;*
- *етап підготовки до безпосереднього енергетичного впливу на хворого: замовляльник, перебуваючи у стані, близькому до трансу, й уже відчувши можливість власного впливу, виконує необхідні підготовчі акції, використовує необхідні йому предмети та одночасно вчитує ту частину тексту, що є оповідною (епічною). Інколи ця частина може повторюватися багато раз;*
- *основний етап впливу замовляльника – це своєрідна кульмінація замовляльного акту, яка включає найбільш значущі дії та найважливіші, на думку замовляльника, слова. Знахар проводить в цей час особливо активні дії над хворою людиною. Поведінка замовляльника активізується, усі його дії покликані сприяти видужанню хворого. Магічні формули та паремії, що виражають основний зміст тексту, зустрічаються саме в цій частині замовляльного акту. Вона може бути різною за тривалістю. Варто відзначити також, що це може варіюватися залежно від специфіки регіону, де виконується текст;*

- *закріплювальний етап. Тут можуть проводитися різноманітні дії, які покликані закріпити той результат, що був досягнутий на попередньому етапі. Вербальна ж частина обов'язково включає слова-закріпки, що завершують основний текст замовляння;*
- *етап виходу з робочого стану. Він включає фінальні дії, що покликані на те, що вивести хворого із напівіпнотичного стану, в якому той іноді може опинитися, а також і вихід самого замовляльника із стану, що близький до трансу. Зазвичай в цей час читаються заключні молитви, що найбільш легко та природно повертають учасників замовляльного акту до дійсності;*
- *завершальний (заклучний) етап магічного акту представляє собою дзеркальне відображення першого етапу: в цей час усуваються усі наслідки роботи знахаря та з'ясовується стан хворого після проведених магічних дій [12; 56-57].*

Подкопи в текстах замовлянь наявні чіткі вказівки на те, як саме має поводити себе замовляльник під час виконання тексту, щоб результат вийшов позитивним. Переважно згадки про це зустрічаються в коментарях до текстів замовлянь, які разом з відображеними в них діями містять також вказівки на їх загальновідому (приміром, язичницьку чи християнську, апотропейну або лікувальну) символіку, що яскравіше виразне смисл дії.

В досліджуваних текстах замовлянь можна виділити низку дій замовляльниці, що слугують своєрідними знаками виходу її в комунікативний простір та уможливлюють звернення до адресанта. Уже в акті інвокації, під час читання молитви та/чи прямого звернення до християнського персонажа, адресат має засвідчити своє принижене становище відносно нього за допомогою таких фізичних дій:

- *поклонів: «Господу Богу помолюся, Пречистій поклонюся...» [3; 50]; «Стану я, Господу Богу помолюся, Усім святим Київським печерським поклонюся...» [3; 55]; «Господу Богу помолюся, Матері поклонюся, усім печерським, усім силам небесним...» [3; 140];*
- *простягання рук (жест благання про поміч): «Воспоминаніє Господа нашого, Богородице Діво, Господи, помилуй (тричі). Господь помози я з рукою...» [3; 100];*
- *захрещування: «Це (замовляння – прим. Лисенко О.) повторити дев'ять разів; за кожним разом хреститися й говорити: «Господи Боже! Допоможіть мені другий, третій» і т. д. раз...» (коментар) [3; 155].*

Водночас для оберігання себе та хворого від впливу нечистої сили замовляльник вдається до апотропейних жестів, зокрема до плювання: «Помолимся Богу, Матері Божій, Пречистій, Святій і всім Святим, Преподобним... І так тричі говорить і плювати, кажучи: «Дай, Боже, поміч!» [3; 288].

Важливими виявляються й дії, що виконуються під час відсилання хвороби, адже вони виконуються на своєрідному кордоні між «тим» та «цим» світом. Зазвичай ті дії, що призначенні для шкідників, для нечистої сили мають негативне забарвлення та пов'язані з концептом відходу міфологічних шкідників у «нереальний» світ, той, що знаходиться поза межами людського простору і куди не потрапляє будь-що живе. У коментарях до вербальних частин замовлянь описується також і низка лікувальних жестів знахаря, що сприяють цьому відходу:

- доторки рукою, складеною особливим чином (тут – як для схрещування): «Проказуючи примову, баба першим, третім і п'ятим пальцями лівої руки подужувала кожний збільшений вузлик тричі. Пальці руки складалися так. як їх складали священики при благословенні...» (коментар) [3; 154]; «На морі на океані, на острові Буйні стоїть ліжко нове, тесове; на ліжку – перина пухова, на перині лежить змія шкурна... (Проказують це замовляння і обводять мізинцем вкушене місце)» (коментар) [3; 281]; «Вразе-Власе, вразе-Опанасе! Як тебе замовляю правою рукою загортаю (при цьому робляться відповідні рухи), сядь собі на місці, на золотім кріслі...» [3; 104].
- кусання: «Сплювують тричі, загризають зубами і тримають...» (коментар) [3; 211];
- відтягування повік: «Вовчок, вовчок, виліз на драбину, вийми в (Галі) з ока порошину. Як не виймеш, сам загинеш. При цих словах замовляльниця бере двома пальцями за верхню повіку, злегенька відтягує її і ворушить» (коментар) [3; 215].

Інколи подібні дії набувають масштабу та значення магічних лікувальних процедур, а саме:

- підкурювання/спалювання: «Коли вишіптує шептуха бишиху, то спершу бере свячене борошно, стружки з рогача, кочерги, лопати, ломачи із деркача й це все вкутує в тряпочку з помила, запалює це все й тоді підкурює в процесі шептання. Спочатку шептуха проказує молитву «Отче наш» й тоді починає шептати... Ця примовка кається підряд 9 разів і закінчується проказанням молитви «Отче наш». Коли підкурювання не помагає, то тоді спалюють бишиху. Це робиться так: беруть по маленькій пучці пороху, якого не було б, й скачують 9 кучечків, в кожному по маленькій пучечці. За кожним разом проказати «примовки» спалюють один пучечок і т. д., як і перше» (коментар) [3; 160];
- обмивання: «Шептуха іде до схід сонця до криниці і там починає шептати... тоді набрати непочатої води, іти додому, не озираючись, до криниці. Бо якщо озглянешся кажуть шептухи, не вилікуєш дитину. І нагрівають наговоряну воду перед полим'ям, і обмивають немовля і потім виливають ту воду у т. зв. глухий край воріт, там, де ворота прибиваються до стовпа...» (коментар) [3; 192].

Варто звернути увагу і на дії, що їх на прохання замовляльника виконує адресант фольклорної комунікації – надприродна істота:

- вигнання або вилучення хвороби із пацієнта, ім'я котрого обов'язково вказується в замовлянні, здійснюється в найрізноманітніші способи: кучерявий старець відстрілює уроки від (ім'я); Ісус Христос відганяє уроки від (ім'я); три дівчина розносили уроки (ім'я); Господь кубочки наливає, від (ім'я) переляк забуває; всі святі приходять читати та криксу знімати з (ім'я); ворон лапами розерібає, пристріт відганяє від (ім'я); Божі ангели виймали уроки у (ім'я); гарна дівчина з ножицями вирізає грижу у (ім'я); сизий орел з срібними кігтями хворобу виймає у (ім'я); три дівчини вишивали та з (ім'я) хворобу виганяли;
- нейтралізація або взагалі знищення хвороби: дві мудрі дівчини вгамовують щепоту у (ім'я); Богородиця знищує у (ім'я) хвороби; чорний ворон крилами тріпнув, переляк (ім'я) пройшов; щука П'ятниці перегризає у (ім'я) родиму пляму; 300 вовків загризають 12 гриж у (ім'я); Богородиця мечем січе рак/виразу у (ім'я); дід отруту у (ім'я) заговорював, в морі топив; по драбині спускається Ісус Христос та топче хвороби у (ім'я);
- лікування та допомога загалом: Богородиця з хрестом всіх зіцлює; Богородиця угамовує усі хвороби; Богородиця січе камінь, вгамовує всі біди та хвороби;

панна вишиває та всім надає допомогу; дівчина не шие, тільки надає (ім'я) допомогу від скули; сивий дід калину ламає, вогонь пускає, допомогу (ім'я) надає;

- *конкретні цілювальні дії: три хорти (собаки) відкривають (ім'я) зір; золота баба з золотим віником попарить (ім'я) від усяких ран; чорний ворон зашиває м'ясо з м'ясом, кістку з кісткою; дівчина (Богородиця) зашиває рани; дівчина зашиває рани; гарна дівчина шивала шкіру з шкірою.*

Наступним паравербальним компонентом через який у фольклорі передається інформація є візуальний канал. Зоровим каналом людина отримує нині переважну більшість інформації. Візуальний канал є досить обмеженим у просторі, проте інформація, що передається через нього, сприймається легше та запам'ятовується набагато краще, ніж через інші канали комунікації. Це зумовлюється і тим великим набором кодів, що представлені у ньому. Це насамперед статичні та динамічні коди, а також, мабуть, найперший візуальний код – погляд, що у міфології сприймається як несанкціоноване вторгнення в чужий простір, посягання на життя іншої людини. Насамперед з поглядом у замовляннях пов'язана магія поганого погляду, глазу. Репрезентантом її є численні згадки у замовляннях та перераховування усіх можливих «поганих» очей.

Варто відзначити, що в замовляннях з магією погляду пов'язана також і магія першої зустрічі. Зокрема це стосується звертання до певних сакральних персонажів, але дієвим воно буде лише в тому випадку, коли персонаж буде побачений уперше. Правила щодо правильної поведінки під час першої зустрічі зустрічаються в основному в коментарях до текстів замовлянь, які стосуються насамперед сакрального об'єкту – місяця. Місяцеві в замовляннях приписується велика сакральна роль. Він виступає важливим культовим об'єктом, адже по праву є найчастотнішим астральним символом, а після християнізованих персонажів саме він виступає найчастотнішим адресантом замовляння. Він наділяється безмежною владою та широкими повноваженнями у світі замовлянь. Про це зокрема і свідчать звертання до нього: «князь», «княжич» та наділення його власними іменами. Тому досить часто саме до нього звертаються з різноманітним проханнями, попередньо засвідчивши свої знання про правила спілкування з місяцем. Ці дії доповнюються також правилами щодо локативності та темпоральності, які є досить значущими та невідірваними від усього дійства і дають змогу глибше зрозуміти та витлумачити дії замовляльника: «Вперше побачивши молодик, приказують і хрестяться...» [3; 10]; «Промовляють, проказуючи три рази, стоячи на тім місті, де перший раз побачуть молодика...» [3; 101]; «Побачивши перший раз молодика, треба до нього звернутися з такою замовою, щоб зуби не боліли...» [3; 125]; «Дивляться на молодий місяць і приказують слова; три рази спльовують через ліве плече, хрестяться і біжать у хату, не дивлячись на місяць. До ранку надвір не виходять...» (коментар) [3; 178].

Також, досліджуючи зоровий канал, варто звернути увагу і на час зустрічі замовляльника і магічного сакрального персонажа всесвіту замовлянь. У текстах зустрічаються прямі вказівки на час зустрічі, також

важливими є і примітки в коментарях, в який час доби варто проказувати замовляння, щоб воно подіяло. Насамперед із текстів ми можемо судити про час зустрічі, звернувши увагу на різноманітні звертання-привітання, де чітко він окреслюється: «Добридень, кринице-вдовице! Земля Тетяна, вода Уліяна!» [3; 14]; «Добрий вечір тобі, Уляно, святая, орданская, ангельская і архангельская...» [3; 70]; «З добрим ранком, колодязь Володимире, вода Оляно, земля Тетяно, берег Іване!» [3; 107]; « – Добрий вечір вам, кури зузулясти, кури попилясти, кури черні, кури біли...» [3; 203];

У коментарях до текстів замовлянь час окреслений ясніше, хоча таких згадок все ж таки небагато. Вказується не лише добовий період (показово, що «вечірні» замовляння виконуються за присутності місяця), але й день тижня: «Повторити дев'ять разів. Читати краще під вечір у середу, понеділок, п'ятницю. О 12-й годині не читать» [3; 92]; «Переказать три рази увечері при місяці» [3; 124]; «В четвер, як сходить місяць, добре замовляти зуби. Замовляти треба, коли місяць молодий сходить. Але як сам побачиш, бо як хто скаже, що є молодий місяць, то не допоможе» [3; 129]; «Шептуха іде до схід сонця до криниці і там починає шептати...» [3; 192]. Отож, найсакральніший час, коли замовляння діє найкраще – це до схід сонця або ввечері. Саме в цей проміжок часу найлегше вступати в контакт з потойбічними силами, в даному випадку з міфологічними хворобами-шкідниками або сакральними об'єктами-помічниками.

Наступним екстралінгвальним компонентом що представлений у замовляннях є предметний код. Він використовується передусім, щоб забезпечити дистанційну комунікацію між її учасниками. Також репрезентантом його слугують і різні дарообмінні акції. Одним із різновидів предметного коду є вестиментарний код. Цей код є досить інформаційним, адже одяг людини може дуже багато розповісти про неї, про її статус в суспільстві, вік, стать та ін. Одяг є тим предметом, що найтісніше пов'язаний з людиною, є найближчим до неї. Саме тому при хворобах одяг хворого можуть спалювати. У замовляннях зустрічаються лише поодинокі згадки про це в коментарях до текстів, але все ж таки така практика існувала і у нас. Щодо одягу замовляльника, то в досліджуваних текстах та коментарях до них не має взагалі посилань на те, у що вдягнутий виконавець замовляння. Наявний лише частковий мотив вдягання чарівного (космічного) одягу, а саме підперізування: «В дорогу вбіраюся і з Господом Богом стрижаюся, місяцем окружуюся, а зорою подпережуюся...» [3; 45].

У магичній практиці суто предметний код використовується насамперед у чорній магії, коли до оселі людини підкидаються певні предмети, за допомогою яких можна зурочити її. Небезпечними для людини виявляються навіть будь-які знайдені предмети, адже вони є чужими для неї і тому містять потенційну загрозу.

У замовляннях предметний код – це ті предмети-атрибути замовляльника, які використовуються ним під час магичного акту замовляння. На важливість предметного коду у замовляннях вказував і М. І. Толстой: «Заговір, як правило: не просто текст, а й певне дійство певного

діяча з певними предметами» [8; 449]. Саме використання цих предметів під час ритуалу і зумовлює їх знаковість, важливість та символічне значення. Як стверджував Г. А. Левінтон: «...предмети, що безпосередньо беруть участь у ритуалі, як і персонажі, зазвичай просто названі в тексті (хоча ця назва може мати не лише «описовий» смисл). Ефект одночасної присутності «слова» та «речі» складає специфіку ряду текстів, акцентуючи незбіг предмета, його «обрядового значення» та його нетотожність своєму власному позаобрядовому існуванню...» [5; 167]. На підвищений семіотичний статус предметів, що використовуються в ритуалі замовляння, вказувала і О. Новик: «Мовою-посередником між відправником та одержувачем повідомлення не обов'язково слугують слова природної мови... паралелізм замовляння та оберегу тут є очевидним, а тотожність речі та слова базується на знаковій функції їх обох у тексті. Саме завдяки своєму знаковому статусу сама звична побутова річ набуває в обереговому тексті якості фетиша, здатного виконати покладену на нього функцію...» [7; 125].

Загалом про предметний код у замовляннях ми можемо скласти уявлення тільки беручи до уваги коментарі до текстів замовлень, адже згадки про ці предмети в самих текстах досить поодинокі. Текстуально загалом низка предметів, що їх використовує знахарка: «Переляк, перелячище! Я ж тебе яйцем викочую, а водою виливаю, на пуші і на сухий ліс відсилаю...» [11; 76]; «Святії архангели, архистратиги – Божі мучителі! Станьте мені до помочі – Всякі хвороби на віск виливати...» [3; 17]; «Я відмовляю на воду, на вогонь і ножем тебе затинаю...» [3; 46]; «Волось! Иды соби на колось...» (і в коментарі сказано: «взять тридевять житніх колосків, покласть палець въ мыску зъ теплою водою, обкласть кругомъ тими колосками и прымовлять...») [40; 106]; «Господи Боже, поможи! І мати Божая, і Божії хранителі На поміч мені станьте! Хреста на голову покладати, На груди й на плечі класти...» [3; 16]. З коментарів до замовлень ми можемо судити про значно більший арсенал знахарки, причому фактично вона не має особливих ритуальних предметів з найвищим семіотичним статусом, але принагідно використовує підручний інвентар – звичайні побутові предмети: «В череп'яну миску наливають воду, куди кладуть навхрест паличку з віниччя. Розтоплений віск наливають у миску, яку тримають над головою...» [3; 16]; «Яйцем, починаючи з голови, качають по всіх частинах тіла і так тричі роблять...» [3; 31]; «В квартиру треба набратъ води і вуглю, а ножем водить по тілу...» [3; 53]; «Бере в мисятко води і кожній особі умиває тою водою очи, а потім всі шибки на вікнах, а далі – стола, на дверях клямку, затим бере слід глини або порошку і то мішає в мисяті...» [3; 57]; «Баба бере кусок хліба, часник і над тим говорить...» [3; 58]; «Слова ці приговорюють, кидаючи навзнич в посудину, наповнену «непочатою водою», тридевять жарин. Потім над головою хворого приговорюють...» [3; 60]; «Потім візьми пояс або шапку вдар по здуховинах, прокинь під черевом, прокинь поміж ноги, за вуха, по спині, за хвіст й перев'яжи здуховини тим поясом або шапкою» [3; 100]; «Баба при цьому спльовувала, хрестила ножем слабий зуб, підкурювала свяченою

хустинкою. Все це робилося тричі» [3; 119]; «Тоді на обох ногах ножем проводять хрести на колінах і на п'ятах, але перед цим ножі обмочують у свяченій воді» [3; 146]; «На рожу кладеться червона хустка із вовни, а зверху запалюється 9 маленьких шматочків льону; потім до рожі прикладають цю ж хустку з попелом після спалювання. Так повторюється 9 разів» [3; 165]; «Баба-шептуха бере чашечку, наливає в неї свяченої води, бере жмутки зеленої, а як немає, то сухої трави, і починав шептати...» [3; 210].

Отже, замовляльниця для лікування хворого найчастіше використовує такі предмети, як хрест (який може бути як справжній, так і змайстрований з паличок чи інших предметів), віск, яйце, ніж, хліб, часник, пояс або шапка, хустка (інколи є вказівка на колір - червона), трава (суха чи свіжа). Також фігурують різноманітні посудини для води – мисочки, чашки та ін. Варто звернути увагу, що вода може бути або звичайною (яку потім у процесі замовляють), або свяченою, або непеченою. На воду зазвичай відмовляють, проте також у цій якості її може замінювати вогонь. Вогонь також крім цієї функції використовується для розтоплення воску, на який у замовляннях «виливаються» хвороби. Спробуємо розкрити зміст цих атрибутів, щоб глибше зрозуміти магіко-ритуальну сторону замовляння.

Хрест. У різних культурах хрест символізує одні з найвищих сакральних цінностей: життя, плодючість, безсмертя. Хрест в замовляннях насамперед і слугує тим предметом, що має відігнати нечисту силу. Хоча це не єдина функція цього предмета-атрибута замовляльника: хрест використовується також і як засіб благословення людини чи, наприклад, води, яка після цього, за віруваннями, ставала свяченою. Свячена вода досить широко використовується в замовляннях. Вона допомагає вилікувати хворого, охороняє людей від зуроків та злого помислу. У замовляннях не надавалось великого значення, який саме був хрест: чи зроблений з металу, чи просто на ходу скручений з паличок. Чудодійною, магічною силою наділялися і той, і інший. Цей символ зустрічається передусім в замовляннях, де далі слідують звертання до християнізованих персонажів з проханнями про допомогу у лікуванні хворої людини. Звичайно, цей символ потрапив у замовляння під впливом християнської традиції, але це не викликає подиву, адже в замовляннях разом в одному тексті співіснують і християнізовані персонажі, і язичницькі культові об'єкти.

Віск здавна мав значення оберегу. Оскільки з нього в народній традиції виготовляли свічки, він став обов'язковою речовиною не лише в народній медицині, а широко використовувався в магії та ворожіннях. Вважали, що він протистоїть нечистим силам, відвертає лихе, різні хвороби. Задля вдалого полювання воском покривали кулі, восковий хрест закопували разом зі скарбом – щоб надійніше заховати. Воском заліплювали отвори, куди перед тим ховали інші обереги (ртуть, ладан) [13; 385]. Виливання воску у замовляннях – це один з найбільш дієвих засобів народної магічної практики. Виливали віск найчастіше, щоб позбутися хвороб, потім уже, щоб поворожити на життя чи смерть, дізнатися про місце перебування людини. «Щоб «вилити» переполюх, на голову чи живіт хворого ставили миску з

холодною водою, куди лили розтоплений у печі за три рази віск – у воді застигало зображення предмета, тварини, людини, що спричинились до переляку. При цьому баб-шептуха примовляла: «Я сей переполюх рабі Божій (ім'я) присікаю і виливаю на сході і на сповні, і на молодикю» [цит. за: 13; 386]. Віск також використовувався у різноманітних гаданнях, коли за контурами застиглого воску дівчата розпізнавали свого судженого.

Яйце – символ зародження, знак життя, воскресіння. Також є символом сонця. Майже повсюдно яйце вважається і символом початку світу. У міфах багатьох народів світу зі світового яйця виникає всесвіт або з нього народжується першопредок. В замовляннях яйце служить одним з наймогутніших атрибутів знахарки і, напевно, найчастотнішим у використанні. Згадки про нього зустрічаються не тільки в коментарях до текстів, а й досить часто в самих текстах, що підкреслює принципову важливість та сакральність цього предмета. Саме за допомогою яйця замовляльник «викачує» хвороби, які належать хворій людині, і відсилає їх до «іншосвіту». Позитивний ефект досягається також і тим, що яйце як магічний предмет знахаря безпосередньо вступає в контакт з хворим, адже під час ритуального «викачування» хвороби яйцем торкаються передусім до голови хворого. Як відомо, різноманітні доторки у міфології є дуже важливими, і такий близький контакт засвідчує важливість даного предмета для забезпечення позитивного кінця даного магічного ритуалу. Саме завдяки цьому безпосередньому контактові яйце вбирає в себе весь негатив, що міститься в людині, очищає її від хвороб та в комплексі з промовленим замовлянням сприяє видужуванню хворого.

Ніж – символ помсти; смерті; жертвності; сили, духовної снаги; справедливої боротьби; зла, несправедливості; символ патріотизму; віри, любові до рідної землі. У світовій міфології ніж, подібно до меча та сокири, асоціюється з боротьбою, помстою і смертю, а також із жертвністю, готовністю віддати життя на олтар справедливої боротьби. Коротке лезо ножа символізує перевагу природного інстинкту і сили в тому, хто тримає в руках ніж, бо довгий меч є уособленням духовної снаги його власника [10]. Ніж давно набув містичного значення: за допомогою ножа здійснюються різноманітні магічні дії, ворожіння, ним відганяють нечисту силу від людей і худоби. У замовляннях він використовується також і як своєрідна «зброя», яка може «вбити» хворобу: «ножем тебе затинаю...». Ножем також припікали виразки, лікували рани від укусу змії, звідси ритуальне й оберегове значення ножа як захисника людей від злого, ворожого. Саме в такому лікувальному аспекті постає ніж і в замовляннях. Ножем проводять по тілу хворого, зображаючи таким чином хрест, ножем хрестять воду, щоб вона набула магічного статусу, стала свяченою.

Хліб посідав і посідає важливе місце в житті кожної людини. Шанобливе ставлення до хліба засвідчується різноманітними формулами благоповажання (хліб та сіль), використання його в найбільш значущі для людини етапи її життя – весілля та смерті. За народними повір'ями хліб протиставляється усьому нечистому, шкідливому, негативному. Саме тому в замовляннях його виконавець використовує хліб, який також стає

об'єктом та може бути замовленим знахарем. Цей хліб потім залишається хворій людині, як своєрідний оберіг від усього злого. Таким ж самими обереговими властивостями наділялись і колоски, що також є важливим атрибутом замовляльника. На колоски в замовляннях зганяють хвороби, що перебувають у тілі хворого. Найчастіше колоски фігурують у замовляннях проти волосу: хворобі наказується покинути тіло людини та перейти, оселитися в колосі.

Пояс. Від найдавніших часів у багатьох народів пояс, підперізування мали сакральне значення, що пов'язане з ідеєю досконалості, цілісності, безкінечності. Тобто таким чином поясу приписувалися такі ж самі магічні властивості, якими володіло і коло. У замовляннях за допомогою магічного підперізування небесними світилами людина набуває надприродної магічної сили, що дає їй змогу спілкуватися на рівні з потойбіччям, з сакральними особами світу замовлянь. Це засвідчено також і текстами замовлянь: «В дорогу вібраюся і з Господом Богом стрижаюся, місяцем окружуся, а зорою подпережуся. Я, хрещена породжена (Ніна Неданя) ні посмішки, ні пристріту, ні вроків не боюся...» [3; 45]. Пояс – магічний елемент багатьох обрядів, де потрібно що-небудь «притягнути» або, навпаки, – від чогось оборонитися, щось відштовхнути. У замовляннях зокрема поясом перев'язують хвороби і таким чином позбавляють їх можливості негативно впливати на людину. Вони зв'язуються і більше не мають змоги шкодити людині. У замовляннях пояс може замінюватися і шапкою, що наділена абсолютно ідентичними ознаками та використовується для «зв'язування» сил міфологічних шкідників замовлянь.

Хустка крім свого прагматичного призначення є важливим ритуальним атрибутом, значення її збережено почасти і дотепер. За українськими традиціями, жінка неодмінно щодня повинна була бути з покритою головою, а особливо ж у місцях найбільш сакральних та в найбільш небезпечні періоди часу: у хаті біля образів, у церкві, на похороні. Непокрите, розплетене волосся вважалося ознакою належності до потойбіччя, до нижнього, хаотичного світу. Жінки розпускали волосся тоді, коли чаклували або ворожили, що сприяло наближенню їх до антисвіту та додавало людині магічної сили. В замовляннях використовується зазвичай червона хустка, адже за багатьма вірування саме червона хустка пов'язана з «тим» світом. У замовляннях червону хустку, над якою проведені певні обрядодії, прикладають до хворого місця, або й взагалі просто до тіла хворого. Наділена магічними силами хустка здатна допомогти замовляльнику у вигнанні хвороби. Червоний колір хустки ще більше підкреслює її сакральний, магічний статус, адже червоний колір в замовляннях насамперед є кольором влади, а отже має потужні оберегові властивості.

Часник у міфологічному світогляді наділяється насамперед захисним значенням, він захищає від хвороб, нечистої сили. Також інколи він виступає і «замінником» самої людини: голівка часнику магічним чином пов'язується з людською головою. Здавна відомо, що нечиста сила боїться часнику, тому в замовляннях ця рослина і виступає одним із атрибутів замовляльника, за допомогою якого виганяються всі хвороби з людини.

Очевидно, вірування стосовно магічної сили часнику також пов'язані і з його антисептичними властивостями. У замовляннях часник разом із червоною хусткою прикладається до тіла хворої людини, що забезпечує швидке позбавлення нею хвороби.

Таким чином, у статті здійснено спробу дослідити невербальну сторону комунікації в замовляннях. Визначено та окреслено основні паравербальні коди фольклорної комунікації, а саме: акціональний (дієвий), візуальний (зоровий) та предметний. Це дало змогу довести важливість розгляду фольклорного тексту не як суто вербального комплексу, а як такого, що наповнений низкою екстралінгвальних смислів, на які потрібно завжди звертати увагу та залучати до комплексного дослідження.

Список використаних джерел:

- [1] Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та; "Амфора", 2004. – 312 с. [2] Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики. – К.: Академія, 2004. – 344 с. [3] Ви, зорі-зориці: Українська магічна поезія / Замовляння / Упор. М. Г. Василенко, Т. М. Шевчук: Авт. Передмови та ред. М. Г. Василенко. – К.: Молодь, 1991. – 335 с. [4] Комаров М. Нова збірка народних малоруських приказок, прислів'їв, промовок, загадок і заговорянь. – О., 1890. – 125 с. [5] Левинтон Г. А. К вопросу о функциях словесных компонентов обряда // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – С. 162–170. [6] Новик Е. С. Архаические верования в свете межличностной коммуникации // <http://ruthenia.ru/folklore/novik6.htm> [7] Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме (Опыт сопоставления структур). – М., 1984. – 304 с. [8] Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995. – 512 с. [9] Толстая С. М. Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале // Концепт движения в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. – М.: Индрик, 1996. – С. 89–103. [10] Трессидер Д. Словарь символов. – М., 1999. – 448 с. <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/JekTresidder/371.php> [11] Українські заговоряння / Упор. М. Н. Москаленко; Авт. Передмови М. О. Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 307 с. [12] Харитонова В. И. Заговорно-заклинательная поэзия восточных славян: Конспекты лекций. – Львов: Львовский университет им. И. Франко, 1992. – 99 с. [13] 100 найвідоміших образів української міфології / Під загал. ред. О. Таланчук. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.

Катерина Львова, студентка

ДІОНІСІЙСЬКЕ ПОХОДЖЕННЯ СОРОМІЦЬКИХ СКОЛОМИЙОК СЕЛА ПРИБОРЖАВСЬКОГО, ІРШАВСЬКОГО РАЙОНУ, ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Анотація

У статті досліджено вплив традицій діонісійського культу на формування жанру сороміцької сколомийки. Виявлено природу сороміцької культури та її вплив на свідомість людини. Зроблено огляд основних наукових теорій появи жанру коломийки, а також виокремлено спільні та відмінні риси сороміцької сколомийки і традиційної коломийки.

Ключові слова: сколомийки, діонісійський культ, сороміцька культура.

Summary

The article observes the influence of the dionisic cult traditions on the formation of the shameless skolomyika genre. The nature of the shameless culture and its influence on the human consciousness is discovered. The review of the main scientific theories about the occurrence of the skolomyika genre is performed. The main reasons and similar features of the shameless skolomyika and traditional kolomyika are discovered.

Key words: skolomyika, dionisic cult, the shameless culture.

Село Приборжавське, Іршавського району, Закарпатської області чи не найкраще зберегло самобутні звичаї та обряди, багатюще фольклорне, декоративно-ужиткове мистецтво. Іршавський район належить до групи українців-долинян і зберігає систему, яка забезпечує духовні потреби, культурні запити народу. Цікавим є те, що Іршавщина живе інтенсивним внутрішнім життям, черпаючи свої сили з глибин народнопоетичної віковичної духовності. Спостерігається чудова тенденція, що серед дітей проявляється незборима любов і тяжіння до свого, рідного- народних звичаїв, ігор, забавлянок, примовок.

Село Приборжавське відоме своїм унікальним фольклорним ансамблем «Сколомийка». «Коломийки – ніби розсипане намисто з перлів, що перекочуються з місця на місце й мерехтять, приваблюючи своїм блиском», – стверджував великий український письменник Іван Франко [12; 14]. Жанр сколомийки – специфічний, притаманний Іршавщині і являє собою різновид всім відомої коломийки - коротенької пісеньки, що може виступати як приспівка до танцю або існувати незалежно від нього. Як і традиційна коломийка, сколомийка лаконічна, має сталі поетичні формули, економічно і точно використовує тропи. За розміром сколомийка складається із двох рядків, в яких слова мають розміститись так, щоб у кожному рядку було по чотирнадцять складів. Головна відмінність приборжавських сколомийок від традиційних коломийок у їхньому змісті. Як правило, темою сколомийок виступають так звані «сороміцькі» сюжети:

*У зеленів полонині корова рогата
Ще м'я, дівко, не засватав, а вже сь черевата.
Закукала зозулиця та сіла на пника
Так ми любко файно каже дай ринко ротика.
У зеленів полонині пасе віця тирня
Милий кусать орішеньки, а я їла зирня.
Ци калина говорила, береза мовчала
Коли зо мнов дівка біла в оборозі спала.
Від фабрики до фабрики ростуть черевики
Хотів бим'я, дівко, взяти, маєш фрайрики.
Ци ви чули, добрі люди, за такоє диво
Дівка життя породила на самое жниво.
Та як його породила, та так го повила
Як ізийшла в тихий Дунай, та там ним шпурила.
Ішли туди рибаченьки з ріки рибу їмати
Знайшли оте бідне дитя на зеленів гатик.*

(Записано 5-7.07.2008 р. в селі Приборжавське від Капцош Марії Дмитрівни 1953 р.н., Цітониця Андрія Федоровича, 1931 р.н.)

*Прийду, прийду мій миленький,
Я скраю лягаю,*

*Коло дошки дам ті трошки,
Бо ті добре знаю.*

*Ой нікому не давали,
Но тому німому,
Бо німому добре дати –
Не скаже нікому.
Ані тато не багатий,
Купив бульби яму,
Та, як прийшов до домочку
Та й виліз на маму.
Ой, дівчино-дівчинонько,
Дівчино-зозулько,
Була бись ти сі не грала,
Якби не мій вуйко.
Коломия не помя,
Коломия – місто,
Якби пуцька зуби не мала,
То би з'їла тісто.*

*Кажуть люди, кажуть люди,
Що тато не годе,
Тато мамі закладає
На дванайці годе.
Ой ніхто так не бідує,
Як жовняр бідує,
Веде коня за повода,
А тимво гальмує.
А в мазура в п'єцу дзюра,
А на п'єцу котки,
Мазур просе мазуриху,
Би му дала масла.
Ой, дівчата-дівчиноньки,
Давайтесі грати,
Бо холера не границі –
Будемо вмирати.*

(Записано 17.07.2008 р. в м.Коломия від Анни Іванівни Шпортець, 1947

р.н., середня спеціальна освіта)

Часто певна тема об'єднує низку сколомийок, утворюючи «в'язанку» («віночок»):

*Ой, по плаю білі вівці, по плаю, по
плаю,
А я спала з музикантом, беже си не
каю.*

*А я спала з музикантом, та й
заспала зорі,
А музика у долину, я поймала дгорі.
А музика у долину, та все виграючи,
А я собі, тай помалі, тай виспівуючи.*

(Записано 4.07.2008 р. в с.Приборжаське від Марії Юріївни Лях, 1942 р.н., 7 кл., Марії Дмитрівни Капцош, 1954 р.н.)

Як бачимо, сколомийки мають двопланову будову: образ природи першого рядка за аналогією або контрастом підсилює смислове й емоційне значення думки, висловленої в другому рядку. Іноді перший рядок виконує роль традиційного зачину, зміст якого не завжди пов'язаний з наступним рядком.

Як чітко усталена віками вироблена форма коломийка характеризується рядом властивих їй рис, має специфічну поетику жанру пісенної мініатюри [7;50]. Перш за все це стосується сталих поетичних формул, які часто виконують роль традиційного зачину (наприклад: «Ой летіла зозуленька...», «На високій полонині...», «Ой легонька коломийка...»). Перший рядок тісно пов'язаний з другим на основі аналогії чи контрасту, тому найпоширенішим є прийом паралелізму з усіма його різновидами:

- традиційний фольклорний паралелізм із картинами природи;
- психологічний паралелізм;
- заперечний (контрастний) паралелізм.

У сколомийці поєднано пісню, міміку й танець. Це надає їй своєрідної театральності, динамічності й енергії. Сколомийку виконують особливому: темп танцю під час її виконання постійно зростає. Кожен учасник коломийки співає тільки одну строфу, бо поєднати швидкий танець із співом нелегко. Будова пісні цього жанру продиктована ритмікою руху. Танець вимагає синхронного виконання, тому танцюристів треба на ходу

пригадати чи зімпровізувати (додумати, а то й вигадати) текст, дбаючи передусім про те, аби він уклався в ритм і темп танцю.

Перші відомі нам записи коломийкових зразків відносяться до XVII сторіччя, але є документальні свідчення про їхнє існування ще в давніші часи. Цей оригінальний різновид пісенної народної творчості українців здавна привертав увагу слов'янських учених. Починаючи з першої третини XIX сторіччя, з'являються в українській, російській та польській пресі публікації коломийок їх переклади, наукові розвідки про них. Серйозні дослідження, присвячені цьому жанрові, належать І.Франку, Ф.Колессі, В.Гнатюкові, М.Жініку та іншим фольклористам. В.М.Гнатюк радив письменникам учитися на коломийках створювати високомистецькі художні образи, використовуючи народну мову, її характерні звороти, порівняння [3; 47]. Ідейно-естетичні якості коломийок були високо оцінені Лесею Українкою, та М.Коцюбинським. Коломийки навіювали теми, образи, мотиви для багатьох літературних творів. Особливо органічні вони в оповіданнях та повістях І.Франка, Л.Мартовича, П.Козланюка.

Період виникнення жанру коломийки до кінця не з'ясовано, але ряд вчених, у тому числі один з найактивніших дослідників і збирачів жанру В. Гнатюк, вважають, що це щонайменше початок 18 ст. Гнатюк також наголошує на тому, що коломийку слід вважати «зовсім самостійним витвором народного генія, паралельним до інших самостійних родів народної поезії. Подекуди можна їх ставити навіть вище; ми знаємо, що деякі пісні, особливо обрядові, прив'язані тісно тільки до певних проявів народного життя; ... коломийка натомість огортає собою всі прояви життя чоловіка у всіх порах; ... звідти в ній висловлене і радість і горе, і утіха і жаль; звідти вона дихає і повагою і жартом; звідти в ній і гумор і сатира і іронія і т. ін.» [1; 76].

Серед дослідників нема однастайності щодо походження назви «коломийка», існують різні гіпотези. Дехто пов'язує її з назвою міста Коломия, вважаючи, що назва танцю виникла за аналогією до польського «краков'яка» (похідне від міста Кракова). Інші етимологію терміна виводять від назви річки Коломийки, біля якої жителі називались «коломієць», «коломитка», «коломиточка».

Інша точка зору побудована на основі спорідненості назв подібних танців різних слов'янських народів: словацького «коломайка», сербського «коло», болгарського «хоро». Усі вони похідні від слова «коло» – основного компонента багатьох народних танців. У колі танцювалися ритуальні обрядові танці, їх виконання супроводжувалося співом і ритуальними рухами. Виходячи з такої етимології назви, жанр коломийки є одним з найдавніших танкових жанрів, витоки якого сягають далекої давнини.

Проте звертаючись до етимології слова «хоровод», «хоро», натрапляємо на грецьке «хорос» і тут варто згадати про появу кола-хороводу, як танцювальної фігури. Хоровод – символ сонця, як ритуальне дійство зародився і поширився ще у часи грецьких діонісій. Пригадаємо, що діонісії – свята на честь бога Діоніса, які проходили у Стародавній Греції під час урочистих святкувань. В Афінах 6-4 століть до н. е. найбільш відомими

були наступні Діонісії [6; 54]: Великі Діонісії, або міські, (наприкінці березня – початку квітня, весняне рівнодення), включали урочисті процесії на честь бога, змагання трагічних і комічних поетів, а також хорів, які виконували дифірамби. Відзначалися з особливою пишнотою впродовж декількох днів у присутності гостей з ін держав. Ленеї (наприкінці січня – початку лютого), одержали назву від святилища Діоніса (ймовірно, на заході від Афінського акрополя). На Ленеях приблизно з 442 до н. е. почали ставити комедії, з 433 до н. е. – трагедії. Антестерії (наприкінці лютого – початку березня), приурочувалися до відкривання бочок з новим вином і першого його розливу. Малі Діонісії, або Сільські, (наприкінці грудня – початку січня), пов'язані з початком сонячного року і зберегли пережитки аграрної магії.

Діонісії носили оргіастичний характер, адже сам Діоніс вважався богом вина, яке знімало з людей моральні обов'язки, сприяло фізичному і психологічному розкріпаченню. Сам культ символізував смерть і воскресіння природи. Долаючи страх перед фатумом і смертю через життєдайні веселощі ритуального пияцтва, культові дії творили водночас дві сакральні культури: культуру жаху і культуру сміху. Слов'янські фольклорно-етнографічні матеріали дають багато прикладів подібного роду. В поминальній обрядовості довго зберігався день сакральних сороміцьких веселощів, коли принциповим порушенням норм печального прощання, демонстративною асоціальністю означувалося розставання соціуму з померлим, позбавлення покійного соціального статусу і навіть імені, яке переходило в розпорядження роду і могло бути надане дітям з нових поколінь. Асоціальні веселощі супроводжували також деякі ритуальні зустрічі з душами покійних предків («гостями»). Це – очищення страхом від померлого і водночас очищення сміхом від страху. Треба відмітити глибоку щирість цих переживань, бо в архаїчній свідомості ритуал є реальною дією, відмова від якої може призвести до фатальних наслідків і особистого, і космічного характеру. Для слов'ян катання по землі восени забиало силу у землі, щоб зберегти її в домашньому вогнищі взимку і віддати знову землі під час весняного катання. Без катання наступила б, безсумнівно, вселенська катастрофа. Такою ж активною боротьбою за збереження космічної рівноваги був і діонісійський оргійний обряд. Його розпусний сміх страшний, а непідробний страх оптимістичний, бо очисний, як плач [11; 89].

Розглядаючи вплив діонісійського культу на появу жанру сколомийки, ми можемо відмітити такі їхні спільні риси:

- порушення традиції сакральності слова;
- зняття моральних табу;
- висміювання як спосіб викриття духовних вад людини;
- побутова тематика;
- увага до тілесності;
- оргіастичний характер виконання.

Два полюси оргіастичного обряду – плач і сміх. Культура плачу від поховального ритуалу через містерії проходить до трагедії; вона привертає увагу дослідників раніше, ніж культура сміху. Як загальну характеристику сміхового сприйняття світу можна розглядати характеристику

Д.С.Ліхачовим давньоросійських пародій: «Всесвіт ділиться на світ справжній, організований, світ культури – і світ не справжній, не організований, негативний, світ антикультури. В першому світі панують благополуччя і впорядкованість знакової системи, в другому – злидні, голод, пияцтво і повна заплутаність всіх значень. Люди в другому – босі, голі, або одягнені в берестяні шоломи і ликове взуття-постоли, рядняний одяг, увінчані солом'яними вінцями, не мають суспільного сталого статусу і взагалі якої б не було сталості, «мятутся меж двор», шинок заміняє їм церкву, тюремний двір – монастир, пияцтво – аскетичні подвиги, і т.д. Всі знаки означають щось протилежне тому, що вони означають в «нормальному» світі» [10; 188].

Тема співвіднесеності, спорідненості і взаємовпливу діонісієських пісень і сколомийок надзвичайно широка і новаторська, тому її глибоке і ґрунтовне дослідження ще попереду.

Список використаних джерел:

[1] Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Руси: Байки, легенди, істор. перекази, новелі, анекдоти з Бачки: Інтегральне видань "Етнографічного збірника", том XXX Наукового Товариства ім. Шевченка, Львов 1911 р. - "Руске слово" Нови Сад, 1986. - Т. 2. - 355 с.; [2] Гнатюк В. Нарис української міфології. - Львів: Ін-т Народнознавства Нац. Академії Наук. України, 2000. - 263 с.; [3] Гнатюк В.М. Останки перед християнського релігійного світогляду наших предків //Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. - К., 1991. - С.183 - 184.; [4] Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. - Т. 1. - К.: Либідь, 1993. - 392 с.; [5] Колеса Ф. Мелодії українських народних дум, Київ, 1969; Музикознавчі праці, Київ, 1970; Фольклористичні праці, Київ, 1970; Музичні Твори, Київ, 1972.; [6] Латишев В. В., Нарис грецьких старожитностей, 2 изд., Ч. 2, СПб, 1899.; [7] Мишанич О. В. Література Закарпаття XVII–XVIII століть: Іст.-літ. нарис / Відп. ред. Л. Є. Махновець; АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. - К., 1964. - 116 с.; [8] Мишанич С.В. Система жанрів в українському фольклорі // Українознавство: Посібник. - К.: Зодіак-ЕКО, 1994. - С 263–276.; [9] Мишанич О. «Енциклопедія Подкарпатської Руси» і що за нею?: Доп. на V Міжнар. конгресі українців (м. Чернівці, 26-29 серп. 2002 р.) / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, Міжнар. асоц. українців. - К., 2002. - 36 с.; [10] Підлісна Г. М. Антична література. - К., 1992.; [11] Радциг С. История древнегреческой литературы. - М., 1982.; [12] Франко І. Вибрані статті про народну творчість. - К.: Вид-во АН УРСР, 1955. - 289 с.; [13] Шуст Я. І., Ф. М. Колесса, К., 1955; Грица С. Й., Фольклористична діяльність Ф. М. Колесси, в кн.: Колесса Ф. М., Мелодії українських народних дум, Київ, 1969.

Мілена Міленіна, аспірантка

ПІЗНАННЯ ЧЕРЕЗ СМЕРТЬ: МІФОЛОГЕМА ЗАБОРОНЕНОГО ПЛОДУ В ІНДОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МІФОЛОГІЇ

Анотація

Стаття присвячена забороненому плоду у контексті космічної моделі і космічних циклів як інструменту переходу з одного онтологічного стану в інший,

від колишньої моделі світобудови – до нової, яка моделюється за іншими законами і має іншу знакову систему.

Ключові слова: заборонений плід, космічні цикли, космічна модель, хронотопія, міфічний час, «втрачений рай», «золотий вік», хаос, занепад.

Summary

Article is devoted to the forbidden fruit in the context of space model and space cycles as an instrument of transition from one ontological state to another, from one model of the universe to new one, which is modeled by other laws and has other sign system.

Keywords: forbidden fruit, cosmic cycles, space model, mythical time, "lost paradise", "golden age", chaos, decline.

1. Мотив забороненого плоду і концепція міфічного часу

Міфологія настільки непримиренна до невпорядкованості й ентропії, що чи не всі головні аспекти міфологічної думки одержимі прагненням якщо не знівелювати, то бодай вичерпно, виключаючи найменший елемент непокори гармонізуючій меті, пояснити фундаментально-онтологічні протиріччя. Логічні пояснення таких метафізичних колізій у прагненні пошуку причинно-наслідкових закономірностей, актуальних для будь-якого суспільства будь-якого часу, як таємниця людського життя і смерті, долі, що є причиною причин і джерелом джерел, не задовольняють людський розум.

Сам устрій суспільства і його ідеологічні концепції ґрунтуються на такому розумінні соціального й історичного, яке неможливо досягнути раціональними категоріями. І міфологія є тим рятівним інструментом, завдяки якому можна керуватися положеннями, які *«выходят за пределы всякого возможного опыта и тем не менее кажутся столь несомненными, что даже обыденный человеческий разум соглашается с ними [5]»*. Однак потреба задовольнити допитливість людського розуму, що нескінченно обертається навколо сенсу сущого та сутності, відступає на периферію в міфології, покликаної насамперед витлумачити незрозуміле, зробити впізнаваним незбагненне, виключити загрозу космічному порядку через ретельне упорядкування уявлень про його створення.

Міф, по Сорелю, – символічний переклад раціональності на мову мас, який санкціонує і активізує їх мобілізацію. Пояснення перетворення хаосу в космос у розумінні певної культури і складає основний зміст міфології [12; 11].

В. Боас найважливішою рисою міфу як жанру вважав саме віднесення дії до міфічного часу. Події часу, що передують емпіричному, – особлива епоха, епоха першодії і першопричин, маркована сакральністю [2; 86–87]. М. Еліаде назвав розглянутий міфологічним мисленням емпіричний досвід «тінню» попереднього часу [13; 28]. У розвинених міфологіях стародавнього світу міфічний час відступає на периферію, віддаючи провідну роль календарним міфам, моделюючим і зумовлюючим

циклічність буття. Однак, як Е. М. Мелетинський, циклічна концепція часу в самих міфах вимагає для свого обґрунтування циклічних уявлень про саму історію людства, що неодмінно веде до її міфологізації [6; 222].

Міфологічна концепція часу передбачає насамперед уявлення про час як сферу причинності, що впливає з усвідомленої характеристики хаосу і диференціює міфічну епоху уявленнями про «золотий вік», «час сновидінь», «втрачений рай», «вік героїв» тощо. Об'єднуючою і цінною з дидактичної позиції характеристикою даних циклів є подання про недостатню, але стрімко набуваючу впізнаваних обрисів невпорядкованість. Міфічні предки часто ведуть себе не за правилами, оскільки правила тільки створюються в процесі життєдіяльності і культурного освоєння людства, і механізм створення правил, а головне – ілюстрація наслідків тієї чи іншої дії, виконаної недбало, неправильно або зовсім відверто всупереч прийнятому – є актуальними і виконують регулюючі функції в часі емпіричному.

Кожним із циклів керує те чи інше божество і його завершення знаменується світовою катастрофою. І. М. Дьяконов порівнює космос із соціумом, стверджуючи, що першому за аналогією з другим притаманне вікове членування, він може підрозділятися на епохи. Ці епохи становлять життєвий цикл богів і природно завершуються їхньою смертю. Боги, як і люди, не можуть перейти в небуття, але тільки в інобуття [4; 129].

Перехід від упорядкованого світу через катастрофу і хаос до нового світопорядку в більшості міфологій марковано мотивом забороненого плоду. Залежно від ступеня і особливостей усвідомлення характеристик хаосу, достатньої його впорядкованості і уявлень про світ того чи іншого етносу мотив забороненого плоду набуває ряд специфічних функціональних якостей, які будуть детально розглядатися далі на конкретних прикладах. Однак загальною рисою всіх сюжетів про заборонений плід є:

- мотив попереднього благоденства часу (часу достатку, безсмертя, безпосередньої близькості божеств);
- мотив пізнання (пізнання) (прозріння, отримання досконалого знання, відкриття нового розуміння суті і порядку речей, перехід на новий рівень усвідомлення);
- хаос і занепад як наслідок пізнання прихованої істини;
- встановлення нового світового порядку за критеріями, обумовленими новим знанням.

Новий світопорядок марковано, насамперед, відділенням людства від безпосередньої близькості богів, встановленням певної незалежності людського буття. Заборонений плід, таким чином, являє собою певне

одкровення, що існує завжди і займає своє місце в картині світу від початку часів, але навмисно приховане від людей богами до певного часу.

І знання про це приховане одкровення, крім суворої заборони його порушувати, від самого початку оповите привабливістю, на ньому навмисно акцентується і незалежно від передбачень про те, долучення до цього знання принесе біду або благо, воно позиціонується швидше як щось бажане і навіть необхідне пізнати, ніж небезпечне, відразливе й страхітливе.

Заборонений плід є тією межею, перехід за яку виключає нерушимість і цілісність попередньої епохи. Знання, що міститься в забороненому плоді, невіддільне від пізнання смерті і настільки ж багатоаспектне, як складні, неоднозначні й багатоаспектні уявлення про смерть як онтологічну категорію, так і на рівні індивідуального сприйняття, про що ми поговоримо у завершенні даного дослідження.

Образ «золотого століття» поширений в індійській, грецькій, скандинавській та деяких інших міфологіях. За Гесіодом, перше покоління людей у правлінні бога Кроноса жили в абсолютному достатку і цілковитому блаженстві: *«Жили ті люди, як боги, зі спокійною та ясною душею, горя не знаючи і не знаючи праць. І сумна старість до них наблизитися не сміла ...»* [7; 472]. У скандинавській міфології щойно створений світ також абсолютно милостивий і щасливий, аси мирні, все виготовлено із золота.

Подібна ідеалізація початку часів, що охоплює всі аспекти людського буття, – неодмінна передумова побутування заборони, табу космічного масштабу, що тягне за собою космічну катастрофу. Іноді «золотий вік» безпосередньо слідує за «хаосом», але надалі через порушення табу, долучення до забороненого настає занепад. Мотив забороненого плоду пов'язаний з вигнанням людей з раю, з безпосереднім закінченням золотого століття, коли люди жили з богами.

У християнській традиції вигнання людей з раю набуває етичних рис, у давньогрецькій традиції людей виганяють, бо золотий вік – ще хаос, не закінчено світобудівництво (оскільки коли люди живуть з богами, це зовсім інший порядок). Такий само занепад світобудови, що передбачає співіснування людей і божеств, як наслідок вивільнення забороненого спостерігаємо і в скандинавській міфології. Під корінням ясеня Ігдассіля з давніх часів живуть ув'язнені хтонічні чудовиська Фенір, Сурт, Гарм, які в Рагнарок звільняються зі свого ув'язнення і пожирають в бою богів, знаменуючи велику загибель світу. З цієї загибеллю завершується епоха богів, і світ відроджується заново – світ, в якому живуть виключно люди. Передумовою вивільнення хтонічних чудовиськ з-під коріння ясеня і

світового океану було порушення заборон: вбивство бога Бальдра, порушення родових норм. Спочатку наслідки порушення цих заборон носять локальний характер: родинні чвари, природні аномалії (трирічна «зима велетнів» Фімбультвінтер), але незабаром хаос стрімко набирає обертів і закінчується космічною катастрофою.

Як ми бачимо, заборонений плід як грань, що відокремлює старий світопорядок від нового, може представляти цілий комплекс заборон, порушення яких призводить до занепаду не миттєво, як, наприклад, в біблійному сюжеті, а поетапно. Цікавим є і мотив обізнаності богів щодо неодмінного занепаду і неможливості відвернути події. Скандинавська міфологія в цьому аспекті найбільш ілюстративна: чи не в кожному епізоді часу благоденства міститься вказівка на його тимчасовий характер і невблаганне наближення часу загибелі. Еддичні міфи про золотий вік, створення людей і появу богинь долі, про першу війну і про першу смерть – готують сприятливий для майбутньої загибелі світу ґрунт.

Ймовірність і навіть більше того – обов'язкове порушення заборони закладені в космічну модель спочатку і наділені особливою функцією – переходу в нову епоху, в якій історія вершиться не богами, але героями роду людського.

Таким чином, заборонений плід є інструментом для набуття нового статусу, чому передують ліквідація старого статусу і всього світопорядку, що його підтримує, створенню нового світопорядку передують втрати, що виражаються в проявах соціального хаосу.

І головне в цьому причинно-наслідковому зв'язку, як зазначає Мелетинський, – не в покаранні, а в підтримці космосу проти хаосу [6; 217]. Занепад в результаті пізнання забороненого часом супроводжується рецидивами, найчастіше у вигляді природних аномалій і стихійних лих (потоп, засуха), у формі крайнього морального занепаду, винищувальних воєн.

2. Заборонений плід як мотив пізнання через смерть

Крім функції маркування нового часу, мотив про заборонений плід може мати і деякі фіксовані локуси і пов'язаних з ними медіаторів. Мова в даному випадку піде про своєрідну хронотопію – початок занепаду і підданий хаосу космос походять, або вірніше – виходять з простору, що маркує початок часу.

Повертаючись до прикладу зі скандинавської міфології, важливо зазначити, що хтонічні чудовиська, які призвели до занепаду існуючий спочатку благословенний порядок, були поміщені в коріння світового дерева – найбільш поширеної моделі космосу в цілому. В. М. Топоров розглядає світове древо як ідеальну модель динамічних процесів (по

вертикалі) і одночасно стійку структуру (по горизонталі), головним і організуючим інші елементи космічним уявленням для цілої епохи в історії світогляду людства [10; 161–163].

Важливо відзначити, що розміщення об'єкта заборони на світовому дереві підкреслює його роль як медіатора між колишнім світом, маркованим «золотою епохою» і новим – віком втраченого раю, епохою людей і героїв, формує ієрархії, що мають етичний характер для персонажів, розташованих в різних локусах щодо нього. Світове дерево – сховище забороненого плоду розташовується, як правило, біля джерела. Так, у скандинавської міфології це джерело мудрості, а також світовий океан, в якому мешкає змії Йормунганд. У новогрецької казці «Жива вода» чудовий еліксир життя стікає з гілок дерева безсмертя (по суті – дерева життя) [8; 33].

Через джерело реалізується і медіативна функція дерева. Джерело пов'язує рослину з підземним світом, втіленням якого, як було вже сказано вище, може бути і дракон (змій). Цілком закономірно, що під світовим деревом, у центрі всесвіту, народжуються боги, герої і великі царі. За давньогрецьким міфом, немовля Зевс був вигодуваний козою Амалтея біля підніжжя священного дерева. Під деревом народився інший великий бог стародавньої Греції – Аполлон. Легенди розповідають, що немовлям під деревом був знайдений вавилонський цар Навуходоносор. Майя, мати Будди, гуляючи в саду, народила «спасителя всіх живих істот», схопившись рукою за гілку одного з дерев.

Дерево виконує характерну для міфопоетичних уявлень медіативну функцію, стає своєрідною дорогою на небо, мостом, по якому можна перейти з одного світу в інший.

Світове дерево і заборонений плід, об'єднуючи різні рівні світоустрою і утримуючи в собі плід таємного знання, знаходяться в лімінальному просторі або рівнях, зв'язок між якими реалізується за допомогою «посередників» (птахи, змії, джерела).

У більшості новогрецьких народних пісень своєрідною «приманкою» в Ад стає яблуня, на якій вивішено зброю, одяг, іграшки та солодоші. Людина, яка не уникла спокуси, потрапляє до рук смерті. Таким чином заборонений плід постає як спокуса, що містить таємне знання, пізнавши яке розплачуєшся життям. Таємне знання при цьому, прихована істина є пізнанням смерті.

В іншій пісні яблуня, навпаки, постає символом життя, а смерть приймають ті, хто скуштував сік лавра або «сльозу дикої маслини», в якості «забороненого дерева», дерева смерті постають лавр і дика маслина [8; 33]. У міфі про повернення Персефони з царства Аїда «забороненим плодом», скуштувавши який стало можливим її вивільнення з потойбічного царства,

був плід граната. Гранатове зерно виступає в даному сюжеті символом плодючості і життя, проте власником його є бог смерті [9; 180–181].

Співвідніши це з космічного масштабу наслідками куштування забороненого плоду, очевидним виявляється, що смерть як наслідок порушення заборони / перехід недозвільної межі / вихід за межі існуючого порядку всесвіту – означає не тління, зникнення, припинення існування як регламентоване пояснення з позиції біологізму, а відділення, виключення побутування в формах колишнього стану: відділення людини від світу богів, вигнання з раю, проведення межі між минулим і новим космічним порядком, переступивши яку один раз, процес зворотного переходу стає неможливим.

Уявлення про смерть як про перехід з одного світу в інший, що супроводжується необоротною зміною статусів, безповоротним відділенням з одного простору і переведенням в інший, новий і незбагнений для розуміння в колишньому побутуванні, поєднане з уявленням про заборонене знання, що позиціонується як абсолютне, бажане, істинне – нині поширене в усіх світових релігіях (з деякими прескрипціями, як досягти очікуваного / бажаного стану після смерті).

У цьому сенсі смерть у сучасному релігійному трактуванні в багатьох аспектах синонімізує з категорією забороненого плоду. При цьому також супроводжується заборобою його свавільного «куштування». Проте зміна космічних циклів у сучасному релігійному контексті набуває протилежного порядку: перехід відбувається не у світ героїв, епоху людей, фізичної смертності, ускладнення міжособистісних відносин і умов людської діяльності через відділення від світу богів, а навпаки – з'єднання з простором, в якому мешкає божество, зі світом абсолютного блаженства, радості і повноти.

У деяких релігійних традиціях смерть іменується «поверненням» додому, до бога, підкреслюється циклічність буття: людина спочатку живе з богом в одному просторі, будучи єдиною з богом, перебуває в стані абсолютної гармонії і повноти (те, що в міфах про золотий вік описується як тривалість людського життя, велика кількість врожаїв, сприятливість природних умов, чистота людських намірів), потім після порушення певної заборони, що виключає можливість подальшої єдності з богом, людина потрапляє на землю і живе за новими, земними, законами світобудови, під кінець повертаючись у свій початковий стан через біологічну смерть, або проходить ряд земних перевтілень заради вичерпного виповнення певних прескрипцій, достоту виконавши кожну з яких може повернутися у свій початковий, невіддільний від бога стан.

Підбиваючи підсумки, варто зазначити, що мотив забороненого плоду займає важливе місце в традиційній культурі індоєвропейців. З одного боку,

мотив забороненого плоду має типологічний, універсальний характер і властивий багатьом традиційним культурам світу, з іншого боку, в індоєвропейській міфології він набуває своєрідного втілення, обумовленого впливом християнської культури, що привнесла в даний мотив передусім етичний аспект.

Загальною ж особливістю всіх сюжетів про заборонений плід є:

- мотив попереднього благоденства часу (часу достатку, безсмертя, безпосередня близькість божеств);
- мотив пізнання (пізнання) (прозріння, набуття досконалого знання, відкриття нового розуміння суті і порядку речей, перехід на новий рівень свідомості);
- хаос і занепад як наслідок пізнання раніше приховуваної істини;
- встановлення нового світового порядку, що виходить з критеріїв, обумовлених новим знанням.

Список використаних джерел:

1. Берзкин Ю. Е. *Мифы Старого и Нового Света*. – М.: Астрель, 2009. – 448 с.;
2. Боас Ф. *Ум первобытного человека*. – М.– Л., 1926.;
3. Буркерт В. *Греческая религия. Архаика и классика*. Пер. с нем. М. Витковской и В. Витковского. – СПб.: Алетейя, 2004. – 584 с.;
4. Дьяконов И. М. *Архаический мифы Востока и Запада (Исследования по фольклору и мифологии Востока)*. – М.: Наука, 1990. – 247 с.;
5. Кант И. *Критика чистого разума*. – [Режим электронного доступа] <http://psyllib.org.ua/books/kanti02/txt02.htm> ;
6. Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. – М.: «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с. ;
7. *Мифы народов мира*. Т. 1–2. / Глав. ред. С. А. Токарев. – М.: Российская энциклопедия, 1998. – Т.1 – 671 с., Т.2 – 720 с.;
8. Сиднева С. А. *Растительный код в новогреческом фольклоре: Автореферат дисс.... канд. фил. наук*. – МГУ им. Ломоносова, 2008.;
9. Тахо-Годи А. А. *Греческая мифология*. – М.: Искусство, 1989. – 304 с.;
10. Топоров В. Н. *Модель мира / Мифы народов мира*, Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1994. – с. 572.;
11. Фрезер Дж. Дж. *Золотая ветвь*. – М.: Политиздат. – 831 с.;
12. Цивьян Т. В. *Лингвистические основы балканской модели мира*. – М.: Наука, 1990. – 210 с. ;
13. Элиаде М. *Космос и история*. – М., 1987. – 312 с.

Яна Погонець, студентка

ФОЛЬКЛОРНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДОЛІ ЧОЛОВІКА У ТВОРІ «В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА» О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

Анотація

Стаття присвячена розгляду поняття долі в українському фольклорі та її творчому потрактуванні у повісті «В неділю рано зілля копала» О.Кобилянської; письменниця подає своє бачення долі, спираючись на народні уявлення, вірування, традиції.

Summary

The article focuses on the concept of fate in the Ukrainian folklore and its creative explanation in the story "V nedilju rano zil'a kopala" by O. Kobyl'anska; the author presents her vision of destiny, based on national imaginations, beliefs and traditions.

Традиційне поняття долі в українському фольклорі є популярним у творчій рецепції письменників і поетів, зокрема: М.Костомаров, П.Куліш, Леся Українка, Г.Чупринка, О.Кобилянська, М.Бажан, В.Стус, Л.Костенко, О.Забужко, М.Матіос, В.Рубан та ін.

У XIX ст. було започатковане наукове дослідження фольклорного інтерпретації долі, зокрема цьому питанню присвячені праці О.Потебні «Про долю та споріднених з нею істот» (1883), П.Іванова «Народные рассказы о Доле» (1892), О.Веселовського «Судьба-Доля в народных представлениях словян» (1889), М.Довнар-Запольського «Женская доля в песнях пинчуков» (1891). У XX-XXI ст. цієї проблематики у своїх наукових працях торкалися Г.Булашев «Доля» (1992), С.Нікітіна «Концепт судьбы в русском народном сознании» (1994), Колодій О. «Притча і притчевість в українській прозі 70-80 рр. XX ст.» (2000), С.Філоненко «Доля як творчість. Творчість як доля (на матеріалі прози Оксани Забужко) (2001) та ін.

Жіноча доля досліджувалася неодноразово. Тому номінація у фольклорних творах «жіноча доля» дозволяє говорити про «чоловічу долю». Проте, дослідження цього питання перебуває поза науковим інтересом.

Предметом нашого дослідження є доля чоловіка – Гриця – у повісті О.Кобилянської «В неділю рано зілля копала».

О.Кобилянська, перебуваючи в авангарді літературного процесу XIX ст., творчо переосмислювала фольклорні сюжети та образи. До творів, які мають фольклорну основу по праву належить «В неділю рано зілля копала». Творче потрактування долі у цьому творі О.Кобилянської вирізняється оригінальністю і майже не досліджене, що і зумовлює актуальність проведеного дослідження.

Людина з'являється на світ, а доля їй уже визначена. Доля дається, нею наділяються, а, відповідно, її можна втратити.

С.Нікітіна зазначає, що *«відповідно до слов'янських дохристиянських поглядів долею людину наділяє божество – Род і Рожаниця (звідси на роду написано). У поетичних текстах долю-талан можуть давати батьки<...> також талант і долю дає Бог»* [6, 132]. Найчастіше, індивід отримує долю при народженні, він її полонений. Вона може ніяк не відповідати здібностям і якостям людини. Ще давні греки вважали, що *«світовий порядок фатум існує одвіку, його не можна ні змінити, ні скасувати»* [10, 54].

За народними уявленнями краса дівоча – чорні очі, чорні брови. Гриць покохав Тетяну, і в нього перед очима *«чорні очі, чорні брови»* [5, 235]: *«На нього дивляться чорні очі з-під лукуватих зчудованих брів<...>цвітуть любі уста»* [5, 242]. Гриць бачив Тетяну *«перед собою день і ніч, її очі, її чорні брови, її червоний цвіт, чув її сміх і тратив розум»* [5, 282].

Із портретних деталей у повісті «В неділю рано зілля копала» найчастіше зустрічаємося із виразом очей. Через очі розкриває

письменниці душу героя (за П.Івановим душу ототожнюють з долею людини), внутрішній стан його; авторка ніби натякає, що дала мати і Тетяні, і Грицю гарні очі, але не дала долі. С. Нікітіна вказує, що «*вона [доля] може ніяк не відповідати здібностям і гідності людини*» [6, 131]. Про те, що доля не залежить від якостей людини, свідчить фольклорний матеріал, записаний: «*Було дві жінки. Одна гарна, а інша – гидка та потворна. Якось вони полаялись і некрасива говорить: «Я, кажете, хоч і погана, да зате моя доля хороша, а ти хоть хороша, да зате твоя доля погана. Як би ти на неї подивилася, то ти б перелякалася – яка вона невірна*» [8, 240].

У творі «В неділю рано зілля копала» О.Кобилянська творчо інтерпретує фольклорне уявлення про три типи долі: приватну, особисту та родову (за П.Івановим та О.Веселовським).

Петро Іванович, збирач і дослідник народного побуту Куп'янщини, виділяє долю природжену, яка визначається актом народження, є дарунком матері і має характер неминучості. Крім того, дослідник висловлює думку, що людині може даватися три долі, де доля матері дійсно відповідає ідеї вродженості, доля батька – ідеї випадкового щастя, фортуни, а доля Бога – ідеї рокованості [4, 348-354]. Але все це – відгалуження долі особистої (О. Веселовський, крім того, вірізняє ще два типи долі: приватну та родову).

Особистою є доля, що переходить у спадок від батьків чи інших людей, які є визначними у житті певної особи.

При змалюванні образу Гриця О.Кобилянська, відповідно до народної традиції, показує, що він одночасно любить двох дівчат зовсім протилежної вдачі. Виникає питання: що зумовило таку роздвоєність уподобань? П.Филипович намагається це пояснити так, що двоєдушність Гриця пояснюється у повісті його походженням від матері циганки, яка протягом усього життя несла свій гріх та білого батька [8, 123-124]. Гриць, з вільною душею, був вихований не рідними батьками, які теж мали вплив на особисту долю хлопця. Гріх Маври вчинений нею свідомо і вона розуміє, що мусить відповідати за свої вчинки. Її батько, Андронаті, каже Раду, чоловікові Маври: «*її гріх чи може не гірше украє її сам*» [5, 113]. Доля Гриця, дитини гріха, народженого «під злий час, під лихую годину», а отже затаврованого на весь свій вік, повністю визначається, навіть задається матеріною долею. Що відповідає фольклорній традиції, то «доля і недоля дається чоловіку, як родиться, матір'ю і нароком. Як родиться дитина, мати опереже її хрестом тричі і каже: «*Даю тобі Щастя-Долю!<...> коли дитина народилася в якомусь горі, вона скаже: «Народилось, ти, небого, на мою голову. Грка твоя доля*» [5, 351]. Так і Мавра, коли народжується Гриць, розуміє, що ця дитина не до щастя і доля його гірка.

Другий тип долі – родова, що впливає на весь рід, плем'я. Згідно з дослідженнями М.Сумцова, П.Іванова, доля ототожнюється з душею предків, померлих батьків чи близьких людей: «*Залишки попередніх жертвоприношень померлим і колишніх при цьому гадань ми бачимо тепер у народному звичаї залишати після вечері, особливо під великі*

свята, частину їжі для долі. Говорять: *«Не годиться горщиків і ложок після вечери мити, а то долі нічого буде їсти»* [5, 343].

У творі двічі згадується легенда, за якою предки циганів не прийняли на відпочинок Марії та Йосипа, коли вони втікали з малим дитям від переслідування Ірода. Легенда націлює Андронаті на думку, коли він з білим внуком на руках тікає з табору від Раду: *«От що значить циганське життя. Нині тут, завтра там, а позавтра, може, і мертвий<...> Андронаті вірить, що його плем'я споконвіку тиняється по світу за старі провини»* [5, 97]. Саме цей гріх – прокляття, що є визначним для долі усіх наступних поколінь цього племені, – повною мірою впливає й на життя поодиноких циган так само, як і на все плем'я: *«Прокинулася в ній [Маєрі] туга і привычка її чудного люду – зміняти час від часу місцевість свого побуту, заблаглося предивною тугою поволіктися кудись у дальній світ»* [5, 121]. Таку саму приреченість на мандри та внутрішній неспокій передає вона і своєму синові Грицеві. У повісті *«цигани, всі загалом, караються за якийсь легендарний злочин, вчинений багато сторіч тому»* [7, 120]. Як бачимо, подається прив'язка долі однієї особи з долею цілого етносу: трагедія кохання Гриця й Тетяни обумовлюється саме цим.

Приватною є особиста доля людини, що її, хоч і не усвідомлено, визначає сама людина, її вчинки. Гриць – палка, лірична натура, яка прагне *«душі подібної собі»*. Він знайшов таку душу в особі Тетяни. Та біда в тому, що його душа *«тільки дотикала, але в цілковиту гармонію злитись не могла»* [5, 148], - занадто в нього *«слабкий, похитливий характер»* [5, 149]. Саме у цьому причина трагедії Гриця. Досить було Настці рішуче заявити про свої права на нього, як Гриць вирішив підкоритися, вважаючи, що Тетяні багатство може замінити щирю любов. С.Нікітіна зазначає: *«Доля включає в себе ряд стрижневих для людини подій, які не можна уникнути. Головні із них – шлюб і смерть»* [6, 131].

Шлюб – справа долі, звідси поняття суджений і суджена; веде свій початок і уявлення про те, що доля жінці являється у вигляді чоловіка, а доля чоловіка має образ жінки. Прикладом до цієї думки може слугувати оповідь, записана П. Івановим: *«Ходили по святій землі Бог та святий Петро. Ідуть вони коло груші, а під нею лежить чоловік, відкрив рот і дожидає, коли йому груша у рот упаде. Ідуть далі, дивляться – дівчина жито жне, та все ж так приязно жне, що їй не розгинається. Святий Петро їй каже: «Бач, Господи, гарно і подивитися на цю дівчину, що вона так приязно робить». А Бог їй відповідає: «А помітив ти, святий Петро, того чоловіка, що під грушею лежить, - то її Доля». – «За що ж, - каже, - Господи, так?» «А ти ж бачиш, - каже Бог, - що тому лінь і руку підняти, щоб біля себе грушу взяти; а ця, бачиш, он як приязно робить; от вона біля себе і його прогодує»* [4, 358].

Проте можна виділити і спроби внести корективи долі. Перша спроба людини вплинути на долю – запитати про неї. На долю може вплинути сваволя, дурна воля, і в цьому випадку відхилення від назначеної долі завжди плачевні. Про це говорять прислів'я: *«Своя волюшка доводить до*

гіркої долюшки, більше волі – гірша доля» [6, 132-133]. Своя воля, свавілля – це невиконання волі Божої.

Наступне відхилення від природженої долі – вплив чужої злої волі: порча, чаклунство. Чаклунство пов'язане з нечистою силою, це горе і напасть не від Бога [6, 133]. Власна воля та гадання у новелі О. Кобилянської не зіграли ніякої ролі, вони лише загострили конфлікт, налаштувавши читача до розв'язки.

У фольклорній традиції у ролі віщунів долі виступають птахи, тварини, солярні символи та ін. У новелі О. Кобилянська використовує символ сонця, закритого імлою, та трембіту. Долю Гриця трічі віщує Андронаті трембітою (треба згадати, що звичай грати на трембіті у населення Карпат дуже давній. Він має глибокі сакральні корені. Грати на трембіті могли лише чоловіки, і то у певний час, як правило, - сповіщаючи про чиюсь смерть). Вона *«не то, щоб обзивалася, а ридала»* [5, 122], вперше, коли Андронаті підкладає новонародженого до хати Михайла Бойчука, вдруге – коли Гриць легковажить обома дівчатами – і Насткою, і Тетяною – у розмові з дідом, і втретє, як Тетяна вже отруїла Гриця, власне, ця трембіта грала по його душі.

Отже, щоб зобразити долі своїх героїв, О. Кобилянська звернулася до фольклорного бачення долі людини, народних уявлень про неї, вірувань, символіки та ін. Як і у народних уявленнях, письменниця показала, що доля не залежить від якостей і здібностей людини; використала три типи долі, які вплинули на Гриця: родова, приватна, особиста. Домінує у творі «В неділю рано зілля копала» особиста доля, яка поділяється на природжену – дарунок матері, випадкове щастя – доля батька і доля від Бога – ідея рокованості. Родова та приватна доля стали допоміжними при розкритті життєвого шляху Гриця.

Список використаних джерел:

- [1] Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних уявленнях і віруваннях. – К., 1909. – С. 223 - 224. [2] Веселовський А. Судьба – Доля в народных представлениях славян. – СПб. – 1889. – С. 173- 260. [3] Довнар-Запольський М. Жіноча доля в піснях пінчуків. – М., 1891. – С. 42-57. [4] Иванов П. Народные рассказы о Доле // *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. – К., 1991. – С. 342-406. [5] Кобилянська О. Людина: Повісті. – Харків, 2008. – 284 с. [6] Никитина С. Концепция судьбы в русском народном сознании // *Понятие судьбы в контексте разных культур*. – М., 1994. – С. 130-136. [7] Томашук Н. Народнопоетичні джерела повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» // *Народна творчість та етнографія*. – К., 1963. – №4. – С. 120-128. [8] Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел. / [Материалы и исследования собранные П. Чубинским]. – СПб., 1877. – С. 423-426. [9] Филипович П. Історія одного сюжету: «В неділю рано зілля копала» // Кобилянська О. *У неділю рано зілля копала*. – К., 1922. – С. 3-144. [10] Шалагинов Б. *Зарубіжна література від античності до поч. XIX ст.* – К., 2007. – С. 54.

Єлизавета Предибайло, аспірантка

ЕТИМОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ ДОБРА І ЗЛА У КИТАЙСЬКИХ ЧАРІВНИХ КАЗКАХ

Анотація

У статті дослідженню етимологію поняття добра і зла у китайських чарівних казках, складено портрет доброго та злого героя.

Ключові слова: добро, зло, чарівна казка.

Summary

Etymology of concept of good and evil in Chinese fairy-tales is studied in the article, portraits of good and evil heroes are made up.

Key words: good, evil, fairy-tale.

Тема добра і зла є однією з вічних загальнолюдських тем. До неї звертаються дослідники у різних сферах знання – філософи, етнопсихологи, лінгвісти і, звісно, літературознавці. Естетичні уявлення, заборони-табу та моральні норми кожного народу знайшли своє відображення у літературі. На відміну від авторської творчості, яка передає індивідуальний погляд автора на проблему добра і зла, фольклор передає уявлення, характерні для всього народу. Байки, прислів'я, приказки, притчі, казки – всі ці жанри народної дають модель представника соціуму, а також формують у нього уявлення про прекрасне та потворне за допомогою двох понять – добро та зло.

У цьому контексті неоцінним здобутком філософії, літературознавства, фольклористики є праці В.С. Біблера, Е.Тайлера, А.Бейлі, А.Ю. Григоренка, А.Я. Гуревича, В.П. Дареквича, Д.С. Ліхачова, О.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, О.П. Блаватської, О.І. Реріх, В.З. Дем'янова, Ю.С. Степанова, Р.М. Фрумкіної, І.О. Мельчука, М.О. Бердяєва, Ж. Батая; китайських філософів Конфуція, Лао-Цзи, Мо-Цзи, Чжу Сі та інших.

Актуальними стають питання компаративного дослідження поняття добра та зла, як вияв психології народу через призму казки, вона є важливим дидактичним інструментом, що визначає майбутнє.

Проте, поняття добра та зла жодного разу не досліджувалися у порівняльному аспекті, через призму казки,

Добро та зло – категорії етики [9; 675]. *Добро – це основна моральна цінність, добро не є добром по відношенню до чогось. Особистість не є доброю чи поганою, її етична сутність полягає у тому, щоб бути однаково здатною на добро і зло. Етично цінним – «добрим» - є вчинок того, хто в даній конкретній ситуації віддає перевагу добру. Отже, ключовим моментом цієї формули, по-перше, є зло – протилежність добра; від розуміння зла також залежить визначення поняття добра; по-друге - те, що сприймається, як перепона у житті, знищує його, викликає дисгармонію. Поняття добра, це сукупність зовнішніх та внутрішніх рис людини, а також моделей поведінки, які вважаються позитивними у конкретному соціумі, у певній ситуації. Поняття зла - його протилежність. З'ясовуючи сутність поняття «морального зла», спираємося на сучасні дослідження А.Скрипника, який у моральному злі виділяє такі дві головні «протоформи». Першу з них утворює таке*

панування суб'єкта над людьми і навколишнім світом, таке їх використання, яке завдає їм шкоди, призводить до їхнього руйнування й загибелі. Другу – таке підпорядкування суб'єкта зовнішнім обставинам і своїм власним нахилам, котре веде до перетворення ним самого себе на пасивний предмет докладання стихійних сил, на простий засіб задоволення чиїхось примх і, в результаті, до деградації цього суб'єкта, руйнування його фізичних або душевних якостей. Перша виростає з активного самоствердження за рахунок інших, друга – з небажання чинити опір зовнішньому тиску й опанувати власні схильності [10; 90]. Обидва вказані різновиди широко репрезентовані в історії зла і мають спільне коріння; в обох випадках визначальною для морального зла залишається невимущена санкція людської волі [8; 32].

Не стала винятком і література, яка допомагає усвідомити різницю між добром та злом. Ж. Батай у праці «Література і зло» запевняє, що література – це спілкування, де чітка мораль виходить з чіткої оцінки поняття Зла, на чому і засноване спілкування [1; 16].

У китайській мові поняття добра і зла виражає антонімічна пара ієрогліфів – 善 (шань) - 恶 (е), яка тісно пов'язана з парою «і» - «лі» («обов'язок/справедливість» - «користь/вигода»), вони представляють два ширших кола значень: «щастя, вдача, краса, корисність, вміння, доброта, схвалення» і «нещастя, потворність, шкідливість, хтивість, надмірність, ненависть».

Етимологічно перший елемент ієрогліфа «шань» - зображення баранячої голови, яке символізує барана, як цінний продукт – делікатес та жертвний дар. Звідси слова з однаковим коренем «їжа» (膳) і «жертвоприношення, хороший знак» (祥). Розширення семантики «шань», як позначення кращої їжі, котру жертвують вищим силам, в процесі включення абстрактних і нематеріальних видів добра, призвело до появи у його графемі додаткового елемента, який містить зображення рота і інтерпретується як «люття» чи «мовлення».

У першому етимологічному словнику Сюй Шеня «说文解字» («Пояснення знаків і аналіз ієрогліфів») «шань» пояснюється терміном «цзи» («щастя, вдача»), його поставлено у спільний синонімічний ряд з ієрогліфами «і» («справедливість»), «мей» («краса»), які також мають спільний елемент «ян» («баран») і охоплюють дві головні ціннісно-нормативні сфери – деонтологічну і естетичну.

А.І. Кобзєєв зазначає, що антонімічність «шань» та «е» також відображена у формулах давніх канонів: «Заохочуй добро і засуджуй зло» [4; 111]; «Благородна людина протистоїть злу і підкорюється добру, підкрююється Небу і радіє долі» [11; 323] і прямо кодифікована у розширеній редакції основного словника рим «Це юнь» – «Гуан юнь»: «Зло – це не добро» [3; 136-143].

«Е» бере етимологічний початок у поєднанні знаків «я» (піктограма хреста зі значенням «квадрат, пара») і «сінь» («серце, думка»), судячи з

усього, ієрогліф початково виражав ненависне зло, яке приходить ззовні - держави, міста, дому або зла дводомності.

Розмірковування з приводу добра і зла знаходимо у багатьох китайських філософів: Конфуція, Мен-цзи, Чжу Сі. Лао-цзи не лише оперував поняттями «шань» та «е» як протилежними, буквально «взаємно розбіжними» категоріями, а й протиставляв «е» не «шань», а «мей»: «Коли у Піднебесній всі розуміють, що гарне – це гарне, тоді з'являється потворне; коли всі розуміють, що добре – це добре, тоді з'являється й зле» [4; 115].

Для китайців уявлення про красу та добро були нерозривним, воно знайшло своє відображення у китайських казках. Хоча ми не знайдемо детального опису зовнішності героїв, проте у казці «Квіти Таньхуа» дівчина красуня і майстриня, хлопець – високий та розумний; у казці «Зла мачуха» дівчина гарна, добра, скромна, її звать Цинь-гунянь, що значить «старання дівчина»; у казці «Біла морська чайка» дівчина – молода, така гарна, що затьмарює собою білий день, струнка, наче тополя, свіжа, як ранок, біла, наче піна, її голос дзюрчить наче струмок, її коси - як темна ніч, юнак – хоробрий; у казці «Дівчина-півонія» - хлопець молодий та міцний; у казці «Дикий виноград» дівчинка – біла, як гусяче пір'я, вона розумна і хоробра. Негативні персонажі дуже рідко бувають гарними, найчастіше це жінки-перевертні («Як хлопець кохану шукав», «Міміоза»). Зовнішність негативних персонажів також пов'язана з їхніми характером та звичками, зазвичай вони товсті, рідше описуються інші вади, наприклад, у казці «Дівчина і толан» - дочка мачухи криворотата, косоока. Хоча позитивні персонажі зазвичай молоді, старість не відноситься до рис притаманних негативним персонажам. У більшості казок бабусі та білобороді старці допомагають героям проходити випробування чи боротися з несправедливістю.

В китайських чарівних казках, як і казках будь-якої іншої нації, добро протиставляється злу. Працьовитість протиставляється лінощам («Казка про цукрового чоловіка», «Хей-Хей і Бай-Бай», «Казка про хитрого У-Геня та вірного Ши-е», «Казка про червону лілію», «Золоті каштани», «Золотий острів», «Квіти Таньхуа», «Казка про дині», «Чарівна раковина», «Чарівний гарбуз», «Рогатий поміщик», «Казка про скарб»). Також безкорисливість часто протиставляється жадобі («Дівчина-півонія» , «Біла гуска», «Рогатий поміщик», «Сіль», «Гора сонця», «Очі дракона», «Казка про квітку», «Казка про гніт», «Золота рибка», «Дівчина-пальма»). Серед китайських чарівних казок є такі, котрі оспівують самопожертву - «Три масляних дерева», «Хуан Сяо», «Казка про оливкове дерево»; співчуття – «Хустка жебрака», «Рогатий поміщик», «Дружина з картини» ; сміливість - «Парча», «Про хитрого У-Геня і вірного Ши-е», «Казка про червоний ліхтарик», «Як хлопець кохану шукав». У процесі розгортання сюжету герої наділені позитивними рисами, завжди зустрічають персонажів, наділених рисами-антиподами – це може бути зла чаклунка, старший боягузливий брат, товстий ледачий або зажерливий пан.

Добро та зло у казках не абстрактні, вони проявляються у вчинках та словах персонажів. Беручи до уваги те, наскільки часто у казках

працьовитість та безкорисливість протиставляються лінощам та жадобі, можна зробити висновок, що ці чотири риси є визначальними в уявленні китайців про добро та зло. Як і в уявленні будь-якого народу, внутрішній зміст пов'язаний з зовнішньою формою – гарна людина не може бути злою. Краса та добро у китайських чарівних казках нерозривно пов'язані між собою та з естетичними уявленнями, хлопець – молодий, високий, стрункий; дівчина – з чорним довгим волоссям та білим лицем.

Аналізуючи сюжети китайських чарівних казок, доходимо висновку, що уявлення про добро та зло у них збігаються з загальнолюдськими уявленнями.

Список використаних джерел:

[1] Батай Ж. Литература и Зло. – М.: Просвещение, 1994; [2] Братья Лю. Китайские народные сказки. – М., 1955; [3] Добро и зло в китайской культуре // XXXVIII НК ОГК. М. 2008; [4] Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах: Пер. с кит. Т. 1. – М.: Мысль, 1972; [5] Китайские народные сказки. – Москва, 1972; [6] Китайские народные сказки – М., 1957; [7] Китайские легенды, сказки, басни, пословицы, поговорки – Пермь, 1958; [8] Кропоткин П. А. Этика. – М.: Политиздат, 1994; [9] Новая философская энциклопедия: В 4-х тт., Т. 1. – М.: Мысль, 2000; [10] Скрипник А. П. Моральное зло в истории этики и культуры. – М.: Просвещение, 1992; [11] Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». – М., 2003.

Людмила Радько, аспірантка

МЕТОДОЛОГІЯ ПОЛЬОВИХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ Б. ГРІНЧЕНКА

Анотація

Дослідницьку увагу у статті зосереджено на збирацькій діяльності, організації фольклорного матеріалу, методологічному апараті видатного етнографа і фольклориста кінця ХІХ - початку ХХ століття Бориса Грінченка.

Summary

The research attention in the article is concentrated at the gathering activities, organization of folklore material, methodological apparatus of the famous ethnographer and folklorist of late XIX - early XX century Boris Grinchenko.

Одним із найяскравіших борців за українську національну справу буреломної доби кінця ХІХ - початку ХХ століття – доби національного терору, мовного геноциду і політичних переслідувань українського народу – беззаперечно, був Б. Грінченко, етнограф і фольклорист, мовознавець, письменник і педагог, критик і публіцист, видавець і перекладач, який усе своє життя поклав на вивчення культури, мови і традицій українського народу.

Попри те, що Борис Грінченко виріс у сім'ї зросійщеній, в якій українська мова, як і все українське не лише не було у вжитку, а й викликало вороже ставлення як «мужиче», у 14-річному віці «Кобзар» Тараса Шевченка зробив із хлопця «українського націонала», як згодом згадував сам Б. Грінченко, а відтак із юних літ він плекав любов до рідного слова, багатой народної творчості, її збирання, а згодом – і наукового осмислення, що в

процесі напруженої багаторічної роботи викристалізувалося у власні дослідницькі пріоритети, вироблення власного підходу і методів наукових досліджень, оприлюднених в ряді наукових розвідок – книг, статей, нарисів.

XIX століття характеризується широким потрактуванням об'єкта етнографії, із включенням усної словесності, з огляду на що інтереси Б. Грінченка розглядалися як частина його етнографічної роботи. У цьому сенсі «етнографія» посідає значне місце у наукових студіях та творчості Бориса Грінченка, який розумів її зв'язок із реальним життям і спробував поставити її на службу інтересам народу.

Наукові інтереси ученого охоплювали широкий спектр української народної словесності: різножанрову лірику, прозу, прикмети та багато іншого. Вивчення життя і побуту українців, народних звичаїв і традицій, духовної культури і мови відіграло ключову роль у розвитку історико-етнографічних поглядів Б. Грінченка.

Вельми плідною була збирацька діяльність Бориса Грінченка. Записуючи від селян лірику, легенди, казки, паремії, прикмети тощо, особливу увагу дослідник акцентує на паспортизації: до кожного тексту подається паспорт, до якого включено рік і місце запису, ім'я та прізвище інформатора, вік носія подається в описовій формі, запис зберігає особливості місцевої говірки, що є свідченням реального часу запису.

Б. Грінченко постійно оновлював свій методологічний апарат, шукав нові варіанти, переглядав, доповнював, уточнював зразки, порівнював з іншими джерелами.

До збирання і дослідження фольклорних зразків Борис Дмитрович активно залучав однодумців, зазначаючи, що «тим людям, що хочуть працювати для добра свого народу, треба знати цей народ»[3], і надаючи збирачам методичну допомогу. Особливо активну участь у збиранні фольклорного матеріалу взяли дружина Марія та учень Грінченка, його кореспондент М. Нечипоренко. Саме у народній творчості, справедливо вважав Б. Грінченко, закодована тисячолітня мудрість народу, а отже нагально необхідно звертатись до народних джерел, вчитися мові, висвітлювати полотна народного життя задня ідентифікації національного характеру.

Вчителюючи в селі Нижня Сироватка на Сумщині, Б. Грінченко невтомно фіксує і систематизує оригінальні народнопоетичні наративи, звертаючи особливу увагу на варіанти текстів, зокрема лірики, та доповнюючи паспортизацію примітками. Учений доходить висновку про існування варіантів пісень навіть у межах двох сусідніх сіл і скеровує увагу на вивчення особливостей окремих варіантів, прагне з'ясувати обставини виникнення цього цікавого явища, що свідчить про науковий підхід збираювача до зібраних матеріалів.

Віднайдені зразки Б. Грінченко надсилає до журналу «Киевская старина» (на той час – єдиного центру фольклористів у Східній Україні), де у 1883 році було вперше надруковано колядку та вірш, зафіксовані у селі Нова Водолага, а в архіві родини Грінченків зберігається лист від редактора

журналу із подякою та запевненням у готовності приймати до редакції нові народнопоетичні матеріали.

Саме спілкування з народом давало змогу його пізнати, зрозуміти, ознайомитися з національною культурою, традиціями, моральними нормами. У селі Олексіївка на Слобожанщині сім'я Грінченків також учителювала. Часто до подружжя заходили селяни, а іноді й Борис із Марією відвідували хліборобів [2, с. 117, 118]. Це дало змогу зібрати багаті фольклорні і етнографічні матеріали за час перебування Б.Грінченка в Олексіївці.

Невтомну збирацьку, організаційну і дослідницьку діяльність Б.Грінченка засвідчують дані з його листування з Я.Безинським, П.Гравовським, А.Калитою, Г.Коваленком, В.Кравченком, А.Кримським, П.Кулішем, І.Липою, В.Степаненком, Д.Ткаченком, К.Шейковським та багатьма іншими діячами науки, культури, громадського життя. Сучасників вражали працелюбство і наполегливість, відданість справі сподвижника. Б.Грінченко активно співпрацював із учителем Канівського повіту В.Степаненком, листування з яким містить чимало важливої інформації щодо збирацької методики Б.Грінченка «як шукача зразків народної творчості, який виступав за записування усіх фольклорних жанрів, бо кожен з них несе певне морально-цілісне навантаження і є частиною цілого механізму – душі народу» [1]. У цих листах можна віднайти методичні поради Б.Грінченка щодо збирання народних зразків: учений наголошував на необхідності точного відтворення звучання народного слова у науковому відтворенні фіксації записі текстів, акцентуючи на неможливості будь-якого їх коригування. Пасіонарій зазначав, що кожен запис треба робити на окремій картці «чи хоч і на кількох картках, але так, щоб кожна річ була нарізно» [1]. В.Степаненко зі свого боку надсилав Б.Грінченку зафіксовані ним уснопоетичні тексти, які останній включив до своїх етнографічних збірників.

Багаторічним соратником ученого, розпочинаючи з 1880-х років, був і народознавець В.Кравченко, який також займався збирацькою діяльністю і мав обширний зібраний фольклорний фонд ще до знайомства з Борисом Дмитровичем. Листування і активна співпраця пов'язувала двох діячів протягом багатьох років, особливо плідною була їхня співпраця у 1891-1900-х роках. В.Кравченко дослухається до Грінченкових порад щодо упорядкування матеріалу і його оприлюднення у збірниках. Матеріали Кравченка увійшли до всіх томів «Етнографічних матеріалів, зібраних в Чернігівській і сусідніх з нею губерніях» (т.т. 1-3, 1895-99).

Важливим кроком в організації фольклорного матеріалу стали складені Б.Грінченком програми зі збирання уснословесних зразків, необхідні для використання у повсякденній роботі. Такими є, зокрема «Програма до фольклорних записів» із вказівками щодо збору народної прози, а також аналогічна – із методологічними нотатками щодо фіксації народної лірики. Щодо прозових жанрів, пов'язаних із назвами рослин і тварин, Б.Грінченко, наприклад, зазначає важливість з'ясування і запису вірувань щодо їх з'яви, а також світоглядних уявлень, із ними пов'язаних.

Не так вже й багато в історії вітчизняної фольклористики і етнографії знайдеться таких невтомних трударів-пасіонарів, як Борис Грінченко, про якого один із його соратників, М. Чернявський, писав: «Грінченко мав цілком мужеську вдачу. І ця вдача його виявлялась у великій волі до життя й реальної праці, в його своєрідному робітничому містицизмі. Ця вдача робила його холодним до дешевих лаврів уславленості серед малосвідомої людності й одвертала його від самохвальства й самореклами. Не гнув він ні шиї, ні сумління ні перед ким, і не перед ким не запобігав. Він був певен, що працю його життя правдиво оцінить історик української літератури й культури. І, звичайно, в тому не помилюся» [10; 62].

Список використаних джерел:

1 Гребницька О. «Більше працював, ніж жив...»: (Вивчення життєвого і творчого шляху Бориса Грінченка за листами та спогадами сучасників). // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіамах: науково-методичний та літературно-мистецький журнал / Мін. освіти і науки України; Вид. «Педагогічна преса». – Київ, 2009. – № 4 (79). ;2 Грінченко М.М. Школи, де вчителював Борис Грінченко // ІР НБУ-Ф.І, спр. 32541, арк. 1 - 510;3 ІР НБУ. – Ф.ІІІ – листування, Ф.170 – родинний фонд Грінченків. – Од. зб. 31441, арк. 1. ;4 Мовчун А. Борис Грінченко: феномен Великого Трударя // Дивослово: українська мова й література в навчальних закладах. Щомісячний науково-методичний журнал / Міністерство освіти і науки України. – Київ, 2010. – № 5 (638). ;5 Неживий О. І. Борис Грінченко: вартість рідного слова. - Луганськ:Знання, 2003;6 Погрібний А.Г. Борис Грінченко (1863-1910: укр. письменник) / А.Г. Погрібний. – К., 1988. ;7 Погрібний А.Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ - початку ХХ ст: питання ідейно-естетич. еволюції. / А.Г. Погрібний. – К., 1990. ;8 Погребенник В. «І душу і тіло даймо за край свій єдиний...»: Україна в поетичній творчості Бориса Грінченка. // Визвольний шлях: Суспільно-політичний науковий і літературний місячник / Укр.Інформ. Служба. Нац. ун. «Києво-Могилянська Академія». – Київ, 2006. – Кн. 5. ; 9 Смілянський Л. Борис Грінченко: Крит.-біогр. нарис / Л. Смілянський. – Київ; Харків: Держвидав, 1930; 10. Чернявський, М. Кедр Лівану: (спогади про Бориса Грінченка) / М. Чернявський // Бахмутський шлях. – 2009. – № 1-2. – С. 48-62.

Людмила Свідницька, здобувач

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНИХ ЗАГАДОК В ЗАПИСАХ МИКОЛИ МИХАЙЛОВИЧА БІЛОЗЕРСЬКОГО НА ЧЕРНІГІВЦІНІ

Анотація

В українській усній народній традиції загадка як жанр займає помітне та досить особливе місце. Микола Білозерський у 1864-1865рр. записав в м.Борзна, с.Оленівка та с.Іванівка на Чернігівщині велику кількість загадок, різних за стильовими ознаками. При аналізі у розвідці зацентровано на їхньому місцевому колориті, метафоричності, наявності місцевих образів, сороміцьких висловів, уособлень.

Ключові слова: загадка, фольклор, регіональні особливості, гіпербола, уособлення, одухотвореність предметів та явищ природи та ін..

Summary

In Ukrainian verbal folk tradition a riddle as occupies a genre takes place the noticeable and enough special place. In 1864-1865 Mykola Bilozerskii had written down big amount of riddles different on stylish signs in the town Borzna, in the village Olenivka and Ivanivka in Chernigivka region. Impresses their colouring, the presence of local characters, shameful utterances, personifications, metaphorical items and other.

Key words: riddle, folklore, regional peculiarities, hyperbola, personification, spirituality of the objects and phenomena of the nature and other.

Збиранням та вивченням загадок займалися на Україні відомі вчені й культурні діячі – І.Срезневський, М.Номис, І. Франко, П.Чубинський, І.Манжура, Б.Грінченко, М.Костомаров, а в радянський час – В.Перетц, П.Попов та ін.. У літературних творах їх використовували Л.Боровиковський, С.Руданський, І.Франко, Л.Глібов, Ю.Федькович та ін. А М.Костомаров на основі народної казки-загадки про мудру дівчину написав навіть п'єсу.

Фольклор завжди чуйно відгукується на запити людей, будучи відображенням колективного розуму, накопиченого досвіду життя. Кожній місцевості притаманний свій життєвий досвід, своя культура, манера спілкування, що є неповторними.

У статті «Микола Білозерський і його участь у виданні «Народных южнорусских песен» (1854)» дослідниця Оксана Шалак окреслює основні етапи біографії фольклориста, наголошуючи, разом з тим, на його ролі у зазначеному виданні [7]. Микола Михайлович Білозерський народився 1833р. на хуторі Мотронівка (тепер у складі с.Оленівка Борзнянського району Чернігівської обл.). Він був другим сином Михайла Васильовича та Мотрони Василівни Білозерських. Всього у родині Білозерських було 9 дітей. Мав старшу сестру Ганну Барвінок (Олександрю Михайлівну Білозерську-Куліш) та старшого брата Василя Михайловича Білозерського, які були відомими діячами культури. Інші діти Михайла Васильовича та Мотрони Василівни Білозерських не були такими відомими. Початкову освіту Микола Михайлович отримав вдома. Здобував освіту в Петербурзькому кадетському корпусі, куди вступив завдяки своїй матері, Мотроні Василівні. Вона підтримувала дружні стосунки з родиною О.В.Кочубея, який і допоміг Миколі Білозерському вступити туди на державну форму навчання, проте не закінчив його [7, с.30]. Під впливом старшого брата Василя Білозерського та чоловіка своєї старшої сестри Ганни Барвінок, Пантелеймона Куліша з 14-річного віку почав збирати фольклористичні записи. Деякі його записи, пісні й думи, які він упорядковував та прокоментував, увійшли до збірки А.Метлинського «Народные южнорусские песни» (1854 р.). Він також уклав «Правила при записывании народных дум, песен, сказок, преданий и т.п.» і «Список кобзарей (бандуристов) и лирников». Це було надруковано в додатку до збірки А.Метлинського «Народные южнорусские песни»[7, с.31].

У дослідженні Барабаш Н.О. Рід Білозерських і культурний світ України XIX – початку XX століття» зазначено, що деякий час М.Білозерський працював в редакції часопису «Черниговские губернские ведомости», служив в одному з новостворених малоросійських козацьких полків. Після

розформування полку повернувся до рідного хутора Мотронівка, де незабаром одружився з Варварою Миколаівною (дівоче прізвище невідоме). Співпрацював дослідник також і з журналом «Кіевская Старина». Помер Микола Михайлович Білозерський 11 червня 1896 року [1, с.66-67].

Маловідомими на сьогодні є загадки у записах Миколи Білозерського, які він зафіксував у м.Борзна, с.Оленівка та с.Іванівка Борзнянського району на Чернігівщині. Ці записи ще не видані та зберігаються в рукописному відділі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського [4].

Перш ніж аналізувати загадки у записах М.Білозерського, звернемося до окреслення термінологічних меж цього жанру. За словами Мар'яни та Зоряни Лановик, «загадки – це короткі твори, в основі яких лежить дотепне метафоричне запитання, що передбачає відповідь на нього. А основною їх специфікою є те, що в них в алегоричній формі зашифровано якийсь предмет чи явище і треба відшукати його первісне значення» [5, с.558].

Так, Микола Білозерський записав досить велику кількість різножанрових загадок на зазначеній території. Вражає їхній місцевий колорит, навіть написання окремих слів. А вживання розмовно-побутової лексики, діалектизмів, згрублених висловів, тобто ненормативної лексики, говорять про те, що ці записи зроблені Миколою Білозерським від простих людей: селян, лірників, бандуристів (кобзарів) та інших «простолюдинів». Власне, це і є те середовище, у якому виникають, побутують та передаються із покоління в покоління твори фольклору.

Зібрані записи загадок зберігаються в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського в рукописному відділі, фондї 83-3. Загадки займають 9 сторінок рукописних записів фольклориста, які

147

зроблені у 1864-1865 роках. Автором занотовано рік, місяць та місце записів, подається коментар, що є спробою аналізу регіональних особливостей місцевого діалекту.

Загадка тісно пов'язана з іншими фольклорними жанрами, зокрема з прислів'ями та приказками. Відомо, що існують загадки, які при деякій трансформації побутують як прислів'я або приказки. Такі загадки знаходимо й у записах М.Білозерського: «Що у світі дорожче? (Хліб)» (Борзна, 1864р.) – відповідне прислів'я: «Хліб – всьому голова»; «Що миліше усім? (Сон)» (Борзна, 1864р.) – відповідне прислів'я: «Сон та їда ніколи не обрида»; «Що гладше над усього? (Земля)» (Іванівка, 1864р.) – відповідне прислів'я: «Земля-трудівниця аж парує, та людям хліб готує».

Аналізуючи загадки, записані М.Білозерським на Чернігівщині, можемо констатувати те, що майже кожна загадка несе в собі елемент гри. Це збуджує уяву того, хто має її відгадати, розвиває художнє бачення світу, активізує пізнавальну діяльність, формує навички логічного, абстрактного мислення. Саме в цьому, як слушно відзначає Микола Дмитренко, одна з важливих функцій загадок [3, с.185]. Спираючись на класифікацію І.Франка, яка базується на історичному принципі, записані загадки за походженням

можна поділити на анімістичні, зооморфічні та антропоморфічні [6, с.332-346].

На відміну від зазначених типів загадок, виокремлених І.Франком, класифікація І.П.Березовського побудована на основі тематичного принципу. За нею виділяються такі тематичні групи загадок: природа, людина, трудова діяльність та різне [2, с.14]. Спробуємо укласти загадки в записах М.Білозерського за останньою класифікацією.

I. Природа (Небо. Земля. Явища природи. Рослинний світ. Тваринний світ)

Сидить смерть у куточку, Дере на собі сорочку. Лисий віл у ворота дивиця.	<i>Зима перед весною.</i> (с.Оленівка, 1864р.) <i>Місяць.</i> (с.Іванівка, 1865р.) <i>День і ніч.</i> (с.Оленівка, листопад, 1865р.) <i>Сорока.</i> (1864р.) <i>Птиця.</i> (с.Іванівка, 1864р.) <i>Пчолу ув уллі.</i> (с.Іванівка, 1865р.)
Чорна корова людей поколола, А біла побудила. Стоїть дід над кручею, Заткнув дупу онучею. Що двічі родиця, А раз помирає? Через сад доро́га, А в сраці триво́га, А в дірочці весілля. Біле як сніг, Над́у́те як міх По лоп́а́ті ходить. Шість ніг без копит, Єсть і ро́ги, да не бик. У хаті 100 соро́чок, А як вітер повіне, так і срака гола. Ходить кругом хати— Ноги, як лоп́а́ти, Траву смі́че— В сраку ті́че	<i>Гуска.</i> (с.Іванівка, березень 1865р.) <i>Жук.</i> (с.Іванівка, листопад 1865р.) <i>Курка.</i> (с.Оленівка, листопад 1865р.) <i>Гуска.</i> (с.Іванівка, листопад 1865р.)
Малі малишки носять воду на в́ішки. Стоїть дід над водою, Крутить як чорт боро́дою.	<i>Пчолу ме́д у ву́ликах.</i> (Борзна, 1865р.) <i>Очерет.</i> (Борзенський усзд, листопад 1865р.) <i>Сіль.</i> (с.Оленівка, листопад 1865р.)
У дворі роди́ця, У воді пліди́ця, Води бо́їця. Дві плахи, дві кориті, Шапочка і ши́ло у ко́нець. Баран у хлі́ві, А вовна надво́рі. Сидить Мару́шка в семи ко́жушках— Хто за́жме і запла́че.	<i>Жолуді.</i> (с.Іванівка, жовтень 1865р.) <i>Буряк.</i> (с.Іванівка, березень 1865р.) <i>Цибуля.</i> (с.Іванівка, листопад 1865р.)

У віруваннях різних народів світу, як і слов'янських, часто зустрічається культ поклоніння тваринам та птахам, зазвичай домашнім, з якими людина

близько живе і добре знає їх поведінку. На думку І.Франка, «вони займали найбільше місце в первісній культурі звірів (зоолатрії), спільній в більшому або меншому розмірі всім народам на певному ступені духовного» [6, с.334]. Так, у загадках, записаних М.Білозерським, знаходимо образи ночі та дня у подібності корови («Чорна корова людей поколола, а біла побудила»); образ буряка порівнюється з бараном («Баран у хліві, а вовна надворі»); місяць – з образом лисого вола («Лисий віл у ворота дивиця») та ін.. Все це рефлексує до анімістичних первісних вірувань наших предків, коли неживі предмети, явища природи, рослинний світ персоніфікувалися, одухотворювалися, уявлялися і діяли як живі істоти, а разом з тим використовувалася паралелізм за схожістю чи то зовнішньою, чи то поведінковою.

З точки зору поетики жанру у загадці «Біле як сніг, надуте як міх, по лопаті ходить. (Гуска)» знаходимо порівняння, а гіпербола наявна у загадці: «У хаті 100 сорочок, а як вітер повине так і срака гола. (Курка)». У загадці «Стоїть дід над водою, крутить як чорт бородою. (Очерет)» наявне зіставлення. Персоніфікація наявна в тексті загадки «Сидить Марушка в семи колушках – хто зажме и заплаче. (Цибуля)».

II. Людина (її фізична природа: будова тіла, життя і смерть. Матеріальне життя людини: їжа, одяг, взуття, речі домашнього вжитку)

Широко представлена у народних загадках Чернігівщини у записках М.Білозерського сама людина, її фізична природа, матеріальне життя: їжа, житло, домашній інвентар, одяг, взуття, речі побутового вжитку. Для творів цієї групи також характерні картини-аналогії з повсякденного трудового життя, які служать певним орієнтиром тому, хто має відгадати загадку. Як і в зразках інших тематичних груп, внутрішньою основою художнього образу тут є асоціативний зв'язок, що дає широкі можливості для домислу, розвиває кмітливість, спостережливість, уважність, активно стимулює фантазію:

За лісом, за пралісом
Плашмя жертка висить.
(Зуби.
(с.Іванівка, жовтень 1865р.))
За білою березою
Талатай скаче.
(Язик за зубами.
(с.Оленівка, листопад 1865р.))
Лежить колода серед міста
Да ніколи не висихає
(Язик.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
У кошарі родиця,
У стаді кохаєця,
Між жонками тіпаєця.
(Сито.
(с.Іванівка, травень 1865р.))
У хаті циганка,

А на дворі цяцьки.
(Сволоха.
(с.Оленівка, листопад 1865р.))
Яка нитка безузла?
(Павутина.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
Йду-йду по старому діду,
Ні дороги, ні сліду.
(Човен.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
Рідні сестри у купі головами
(Лави в хаті.
(с.Іванівка, травень 1865р.))
На панській болоті узлики значь,
Не можна їх розв'язать.
(Ятір
(сітка для ловіння риби).
(с.Іванівка, травень 1865р.))

Прийшло три чорніці на вечорниці,
Як лягли сподь дяка: досі сплять.
(Сволоха.
Борзенський уезд, листопад 1865р.))
Чорненька долинка,
Золотий піптик.
(Каганець.
(с.Іванівка, жовтень 1865р.))
Мати гладуха,
Дочка красюха,
А син кучерин.
(Піч, огонь і дим.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
Старе й мале

Да все бабу за пуп спіас.
(Двери.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
У нашої матки
Між ногами чорна латка.
(Челюсті у печі.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
Прийшла Покрова – дірка готова;
Прийшов Спас – усадив як раз.
(Колодязь.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
Баба дала – ногу підняла.
(Ступа.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))

У загадках «У кошарі родиця, у стаді кохаєця, між жонками тіліпаєця. (Сито)» та «Лежить колода серед города да ніколи не висихає (Язык)» використана гіпербола. Алітерація ж присутня в загадці «За лісом, за пралісом плашмя жертка висить. (Зуби)». Епітети наявні в тексті «За білою березою талатай скаче. (Язык за зубами)», «Чорненька долинка, золотий піптик. (Каганець)», «Мати гладуха, дочка красюха, а син кучерин. (Піч, огонь і дим)». Порівняння знаходимо в загадці «У хаті циганка, а на дворі цяцьки. (Сволоха)». Фразеологічні формулювання (тяжіння до паремій) наявні у текстах «Рідні сестри у купі головами. (Лави в хаті)», «На панськім болоті узлики значч, не можна їх розв'язать. (Ятір)» Ці художні засоби у зазначених загадках можна віднести до неметафоричних.

III. Трудова діяльність людини (Освіта. Музика. Абстрактні, загальні, умовні та зібрані поняття. Головоломки, різноманітні запитання)

Деякі загадки із записів Миколи Білозерського на Чернігівщині побутують просто у вигляді запитання або своєрідної головоломки, що в переносному значенні дає якусь характерну прикмету загаданого предмета: Чим віл наперед родиця?

(Телям.
(с.Оленівка, червень 1864р.))
Чого віл лягає?
(Що сидить не можна.
(с.Припутні, червень 1864р.))

На що жито сіють?
(Що не можна садить.
(с.Іванівка, червень 1864р.))
Чого в хаті саме більше?
(Ступні.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))

Для того, щоб проаналізувати цю групу загадок, перш за все, потрібно зауважити, що головною їх рисою є означальність. Адже в контексті кожного запитання знаходиться певний опис, котрий набуває означального характеру.

IV. Різне

Чотири п'яночки
В одну мольку сцять.
(Дійки у корови.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))
Лізу-полізу по білому залізу,
Озирнусь назад – і сліду не знать.

(Утка по воді.
(с.Оленівка, листопад 1865р.))
Жила птичка пусто долі
Звила гніздо за двором.
(Квітка у гарбузі.
(с.Іванівка, листопад 1865р.))

До загадки як специфічного фольклорного жанру, який часто акумулює в собі ознаки інших жанрів чи їх художніх засобів, зверталися багато вчених, досліджуючи її з різних точок зору. Проте майже всі схилиються до думки про те, що вона являє собою своєрідну та колоритну, вправно побудовану метафору, яка часто мовби в навісмісне завуальованій формі розкриває (здебільшого у вигляді вигадливо-мудрованого запитання, що вимагає відповіді-відгадки) сутність певного предмета або явища через ознаки реалій, чимось подібних, але нерідко взятих із зовсім іншої сфери життя.

При зіставленні ознак і виявляється певна «спорідненість» різних, часом досить далеких одна від одної «зближуваних» речей, основні риси яких висвітлює загадка-метафора, надаючи поетичності звичайнісіньким предметам і виявам людського буття. Із текстів, записаних М.Білозерським це можна проілюструвати на такій загадці:

Ритка рие, скачка скаче;

Свина, сорока і вовк.

Бережись ритка фурманка йде.

(с.Оленівка Борзенського уїзду)

Отже, в усній творчості кожного народу з давніх-давен живе й постійно розвивається, активно функціонує загадка як, за словами М.Шестопала, «засіб розвитку уважності, кмітливості, тямущості, випробування розумових здібностей людини» [8, с.5]. Анімалістичні уявлення і тотемні погляди у загадках своїм корінням сягають міфологічної доби.

Зокрема, загадки у записих М.Білозерського на Чернігівщині ілюструють насамперед художньо-образне мислення простого народу, а також стан мови на цій території у XIX столітті, що може зацікавити й діалектологів. Будучи записаними у зазначений період, вони відображають певний етап у розвитку української культури, відповідні реалії побуту, матеріального та духовного життя.

Список використаних джерел:

- 1.Барабаш Н.О. Рід Білозерських і культурний світ України XIX – поч. XX ст. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2007. – 264 с.;
- 2.Березовський І.П. Загадаю-відгадай!.. // Загадки. – К.: Дніпро, 1987. – С.14.;
- 3.Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. – К.: Ред. Часопису «Народознавство», 2001. – 576 с.;
- 4.ІМФЕ Фз-2.;
- 5.Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська сучасна народна творчість:

140

- Підручник. – 4-те вид., стер. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с. ;
- 6.Франко І. Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних // Франко І. Твори: У 50 т. – Т. 26. – С.332-346.;
- 7.Шалак О. Микола Білозерський і його участь у виданні «Народных южнорусских песен» (1854р.) // Дослідники українського фольклору: невідоме та маловідоме: Колективна монографія / За редакцією доктора філологічних наук М.К.Дмитренка. – К.: Видавець Микола Дмитренко, 2008. – 384 с. – С.29-43.;
- 8.Шестопал М. Слово до читача / Українські народні загадки. - К.: Вид. АН УРСР, 1963. – С.5.

Марія Чумак, студентка
СЛОБОЖАНСЬКІ КАЗКИ: ЕКСПЕДИЦІЙНА ФІКСАЦІЯ У XXI СТОЛІТТІ

Казка стала об'єктом вивчення дослідників ще в попередні століття. Саме на Слобожанщині, у Харкові першим з українських фольклористів І. Срезневський 1829 р. підготував до публікації народні казки. Перше українське видання, яке містило два фольклорні зразки цього жанру, також з'явилося в Харкові, що стало можливим завдяки зусиллям М. Костомарова та І. Бецького. У XX ст. казка пережила ідеологічні переслідування як шкідлива для виховання, тож і в експедиціях фольклористів на неї активно звернули увагу тільки на межі XX-XXI ст.

Л. Дунаєвська зазначає у своїй монографії, що українські, російські та білоруські казки розвивалися на спільному культурному ґрунті. Вони близькі за системою персонажів, художніми засобами, лексикою і водночас позначені національним колоритом, відображають морально-етичні принципи народу, його світогляд [3, с. 6].

Дисертаційне дослідження О. Кухаренка «Казки Слобожанщини: від перших фіксацій до публікацій XIX - початку XX ст. (Історія та критика текстів)» акцентує увагу на тому, що на Харківщині практично не здійснюється професійне збирання казок [6]. Міжнародна експедиція «Муравський шлях» 1995 р. обмежила свою діяльність записами народних пісень та фіксацією особливостей традиційного побуту. Серед багатьох зустрічей найбільш плідно її учасники спілкувалися з мешканцями села Лимана Зміївського району, зокрема вчителькою Лиманської школи Л. Кравченко – дослідницею місцевої традиції, керівником учнівського народознавчого гуртка «Пролісок» і жіночого фольклорного колективу «Калинонька» [12, с.44].

Записи пісенні (здійснені починаючи з кінця 80-х років XX ст.) переважають і в зібранні Харківського обласного центру народної творчості, інші фольклорні жанри представлені поодинокими зразками, а записи казок узагалі відсутні.

У згаданих вище експедиції брали участь і керівники народного фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» Нововодолазького БДЮТ Харківської обл. О. Коваль, нині заслужений працівник культури України і її дочка Т. Коваль. Паралельно шоліта майже 20 років вони влаштовують експедиції зі своїми вихованцями. Спершу це був тільки рідний район, згодом додався і сусідній Зміївський, потім географія розширилася і в останні роки вже разом з фольклористами-науковцями нововодолазчани проводили польові дослідження фольклору на Донеччині та Сумщині.

Збірник «Казки Слобожанщини», упорядкований О. Коваль і Т. Коваль, став підсумком експедиційної діяльності 2000–2009 рр., у якій брала участь і авторка цієї статті. Його видали наступного року після написання дисертації, тож О. Кухаренко міг не знати про експедиційну роботу фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» районного будинку дитячої та юнацької творчості смт Нової Водолаги Харківської області, тому й стверджував, що казки на Харківщині практично не збирають.

Ці обставини зумовлюють актуальність дослідження, яка впливає з експедиційного практичного досвіду самого автора статті. Збирацька

робота дитячого колективу втілювалася не тільки у сценічне відтворення старих обрядів, а й у книжкову публікацію автентичних казок, тож настав час проаналізувати як самі методи інтерв'ювання старожилів, так і зафіксовані тексти.

Метою роботи є окреслення основних принципів збирання та атрибуції фольклорного епічного матеріалу, визначення особливостей побутування слобожанської казки, друкованої у післяекспедиційний період на підставі розшифрованих експедиційних аудіозаписів. Предметом дослідження обрано не тільки збірку з 29 текстів, записаних у центральних і західних районах Харківщини, а й особисті польові записи автора. Методи цього дослідження носять пошуковий характер, належать за своєю природою до історико-порівняльних.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у XXI ст. здійснюється поетапна діяльність, спрямована на послідовну фіксацію казок, які все рідше розповідають дітям у сучасних родин, та на їхнє оприлюднення у видавничому проєкті, підтриманому Харківським обласним центром народної творчості.

Явище фольклоризму, тобто процес відтворення фольклору в різних сферах культури, ще недостатньо осмислений. Як зазначає А. Гуріна, для більш повного осягнення сутності цього явища в його різних виявах необхідно враховувати історичний контекст. За радянських часів був період, коли фольклор (принаймні, його найбільш архаїчна частина) ототожнювався з «реакційними пережитками» минулого, а науковий інтерес до нього вважався за вияв націоналізму [2, с. 125].

Досвід занурення у фольклорну ситуацію вносить суттєві корективи в методи освоєння фольклорної реальності. Фольклористи-дослідники стають свого роду носіями традиційної культури, яку вивчають, піднімаючись на новий рівень розуміння фольклору, переходять від аналітично-текстового до особистісно-смыслового його осягнення і таким чином сприяють збереженню і розвитку місцевих традицій [2, с. 128].

Казку називають точним джерелом інформації про народні настрої. Невипадкові церковні заборони і переслідування казки у XVII ст. [1, с. 6].

«Казка про дурака» (зап. 2008 р. від Олександри Іванівни Безпалої, 1944 р.н., с. Нове Мажарове Зачепилівського району; чула казку від своєї бабусі Єлизавети Антонівни, 1870 р.н., яка прожила сто років) теж пронизана неприпустимими з точки зору церкви інтонаціями: «Прийшов піп до дурака.

- *Здрастуйте, чоловіче!*
- *Здрастуйте, дяче!*
- *А що ти робиш?*
- *Палю вогонь, щоб до Бога слава ішла.*
- *Так Бог переказав, що вже на небі не всиде.*
- *доки не випалю, не піду» [4, с. 291].*

На думку О. Алексєєвої, створення в народі нових сюжетів чарівних казок припинилося із зміною історичних умов, із зникненням древніх

уявлень, обрядів і звичаїв. Нові казкові сюжети стають справою професійної літератури.

Втім, існують винятки. Авторіві статті та іншим вихованцям «Вербиченьки» випадало не тільки виходити на одну фестивальну сцену, а й спілкуватися із старожилою Ганною Трохимівною Зей, 1913 р.н., із села Польової Дергачівського району. 90-річною, після активного спілкування із дослідниками, які наполегливо просили згадати щось і наспівати, почала писати пісні, склала соціально-побутову казку з фантастичними елементами про хлопчика, якому схотілося поїхати в ліс – узнати що там є. Герой казки вилазить по дереву на небо: «Дивиться, скрізь оглядається... а тут – святі! Як накинулись на його! А він тікати! Тікав-тікав та в гречану полову сховався» [10, с.46]. Хлопець повертається з неба по мотузці, яку він сплів з гречаної полови. Фінал казки щасливий – повернення мандрівника додому, частування («А на стіл навратили всяких харчів. Тобі казочка, а мені бубличків в'язочка»). З наведеного тексту видно, що за деякими особистісними моментами він сприймається як суто фольклорний твір [10, с.47].

О. Алексєєва акцентує увагу на тому, що І. Срезневський, О. Міллер як прихильники міфологічної школи у фольклористичі вивчали зв'язки між фольклором і древніми релігійними уявленнями індоевропейських народів, зафіксовані у культі сонця та інших стихій. М. Добролюбов закликав не обмежуватись простим записуванням пісень і казок, а фіксувати всю обстановку, за якої розповідалася казка [1, с.11].

У збиранні фольклорного матеріалу «Вербиченька» використовує окрім диктофонів фотоапарати і зрідка відеокамери, що дійсно допомагає фіксувати не тільки казковий текст, а й міміку, жести, інтонації, мовні особливості носія. У збірнику вміщено кілька типових експедиційних фото (із с. Нового Мажарового Зачепилівського району і с. Палаток Нововодолазького району).

Всі птахи і звірі в «Казках Слобожанщини» розмовляють, що є типовим як для казки народної, так і літературно обробленої. Відома збірка І. Франка «Коли ще звірі говорили» спирається не тільки на український фольклор. Письменник виявляв постійне зацікавлення індійською культурою, переклав та переспівав чимало індійських міфів та притч. С. Наливайко вважає, що збірка «Коли ще звірі говорили» написана під безпосереднім впливом «Панчатантри», знаменитого п'ятикнижжя – зібрання давньоіндійських казок і притч алегоричного характеру [8, с.198]. Міф «Наль і Дамаянті» демонструє розмову правителя з лебедями, лебедина згряя допомагає йому одружитися [7, с.125].

Тварини не просто перебирають на себе людські ролі, а й беруть участь в обрядах, які для сучасних дітей часто виглядають дійством екранним, сценічним, але самі вони до них не причетні. У Новій Водолазі рідко зустрінеш колядників (окрім гурту «Вербиченька»), а щедрувальники своє оббігання дворів зводять до короткої щедрівки в очікуванні грошей або дорогих цукерок. Як не дивно, у старій казці ніби спроектована сучасна ситуація (швидко розжитися за чужий рахунок без великих зусиль). Отож, у

«Казці про нахабного вовка» (зап. 2008 р. від Олександри Іванівни Безпалої, 1944 р.н., с. Нове Мажарове Зачепилівського району) вовк колядує дідові на Різдво: «Як жив дід та баба, та курочка Ряба, та бичок Третячок, та семеро овечок. Давай, діду, курочку!» [4, с.8].

Один з головних героїв фантастичної казки – змії. Розповіді про нього побутують у сучасному середовищі, хоча, на думку В. Сушко, і відбулося витіснення їх до напівпасивної форми. Останній період активного побутування оповідей про змія припадає на 1940-1950-ті рр. [11, с.211].

Натомість пам'ять мешканок сіл Харківщини, віддалених від великих міст, зберігає образи теж фантастичні, але по-своєму незбагненні. Наприклад, під час експедиції Зачепилівським районом 2009 р. у с. Новому Мажаровому «Вербиченька» знову спілкувалася з Олександрою Іванівною Безпалою, 1944 р. н. Цього разу жінка розповіла казку про ріпку, яка теж має свого незрозумілого персонажа – Пиндика.

Казка починається класичною формулою: «Жили-були дід і баба». Крім них з'являється ще кілька героїв – дочка, собачка, качка та півник. Як і годиться, за сюжетом, ріпка росте на городі, а дід посилає дочку нарвати ріпки: «Пішла дочка на город. Тільки підійшла до ріпки. Тільки за ріпку взялася, аж звідти виглядає Пиндик та й каже:

– Чи не дівушка йдьот? Чи не ріпку рвать? А я Пиндик-рублена срачка, дротяні ножки, солом'яна шийка, макова голівка. Терти та мняти, та нікому дівушку отняти.

Дівчина злякалася та й побігла додому».

Далі за ріпкою йде баба. З нею трапляється та ж сама історія. Зляканий дід теж повертається ні з чим.

«Стали вони думати-гадати, як Пиндика від ріпки прогнати. Думали-думали та й придумали: разом піти на город і убити Пиндика». По дорозі вони зустрічають собачку, качку, півника, які просяться у поміч бити Пиндика. Згодом вони знаходять жолудь, лико, шило і гімно – все це може пригодитися, тож і це беруть із собою. На городі вони ховаються у хаті, якої до цього в розповіді не було, і чекають на Пиндика, який побіг збирати хмиз, щоб кашу зварити. «Приніс хворосту. У пічку підкинув, щоб горіло, щоб швидше каша зварилася. Узав ложку дерев'яну та й мішає кашу, щоб не пристала. А тут жолудь із каші – хлоп! Та Пиндику в лоб. Він злякався та як відступився назад, а там гімно розвезено, так він підсковзнувся та й упав, та в ликові заплутався, та й попав у помийницю, а там шило його з усієї сили коле. А качка на столі кричить: «Так-так, так-так його, добивайте!» Собака з-під столу гавкає, півень з печі кукурікає. Дід вилами штрикає, баба рогачем Пиндика піднімає, а дочка кочергою загрибає. А Пиндик же малюсінкий, не поцілять його. Вискочив він з хати та як подався, й досі десь бігає.

А дід та баба з дочкою нарвали ріпки та й пішли додому».

Про те, що звична казка про ріпку розширена у XX столітті, свідчить виразна деталь – у Пиндика «дротяні ніжки». Про дроти і дротики деякі села Харківщини, існуючи без світла і радіо, дізналися аж у другій половині згаданого століття.

Сюжет «Ріпки» у російському фольклорі зафіксований дослідниками у чотирьох варіантах. Його літературно обробив О. Толстой. Кумулятивна казка «Ріпка», записана в такій віддаленій від Слобожанщини Архангельській губернії, має теж незрозумілих персонажів: «прийшла Нόга», саме «Нόга», з наголосом на першому складі.

По черзі приходять п'ять «Ног» – «Прийшла п'я́та но́га. Пять ног за четы́ри, четы́ре но́ги за три, три но́ги за две, две но́ги за но́гу, но́га за сучку, сучка за внучку, внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут: вытя́нули ре́пку!» [9, с.277].

Схожість художніх, епічних, казкових чи міфологічних образів, сюжетів, на думку Л. Дунаєвської, пояснюється як взаємним запозиченням – культурним обміном, так і типовим міфологічним мисленням наших предків [12, с.7].

Колектив «Вербиченьки» не припиняє збирання і публікацію казок. Зокрема, видано 2011 р. фольклорні, етнографічні, історико-краєзнавчі розвідки «Нововодолазькі голосники-2». У розвідці «Традиційне прядіння і ткацтво у побуті, народному світогляді та фольклорі» йдеться про складність цього процесу (починаючи від сіяння прядива і до отримання готової сорочки), який переданий у народній казці, що до нашого часу побутує в селах області, зокрема, у с. Знам'янці Нововодолазького району. Повністю цитується казка (зап. 2004 р. від Володимира Леонтіювича Жигілія, 1951 р. н., який чув казку від бабусі Домахи Яківни Жигілій, 1876 р. н., с. Знам'янка, х. Пересьол). Подібна казка записана і в с. Радківці Борівського району. У помираючого діда злодій хотів зняти сорочку. На передсмертному одрі дід розповідає злодію довготривалий процес її виробництва. Розповідь тривала, поки перші півні не закукурікали. Злодій не встиг зняти з діда сорочку. Старий помер і сорочка залишилася на ньому [5, с.135].

Таким чином, відповідно до віку, схильностей та здібностей шкільної молоді народознавство у позашкільній освіті поділяється на виконавський, мистецько-ремісничий і пошуково-дослідницький напрями. В основному всі вони існують як окремі гуртки чи колективи. «Вербиченька» об'єднала ці форми вивчення і популяризації традиційної народної духовної і матеріальної культури, спираючись на багаторічний експедиційний досвід, а почути наймолодшими учасниками польових досліджень невідома їм чи видозмінена казка викликає ширший інтерес, спонукає дослухатися і долучатися до іншої фольклорної спадщини.

Список використаних джерел:

1.Алексеева, О. *Русская народная сказка* // *Русские народные сказки*. – Москва: Современник, 1988; 2.Гуріна, А. *Виконавський фольклоризм: Ступінь наближення до джерел* // *Традиція і національно-культурний поступ*. Зб. наук праць. – НТУ «ХПІ», 2005; 3.Дунаєвська, Л. *Українська народна казка*. – К.: Вища школа, 1987; 4.*Казки Слобожанщини, зібрані під час експедицій народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» Будинку дитячої та юнацької творчості смт Нова Водолага Харківської області* / Записувачі, автори статті О. В. Коваль, Т. П. Коваль. *Передмова, упорядкування та коментар В. А. Сушко*. – Харків: Вид-во Бровін О. В., 2010; 5.Коваль, О. *Нововодолазькі голосники-2:*

фольклорні, етнографічні, історико-краєзнавчі розвідки народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» Нововодолазького БДТЮ / О.В.Коваль, Т.П.Коваль, наук. консульт. В.А.Сушко. – Харків: СГДФО Бровін О. В., 2011; 6.Кухаренко, О. Казки Слобожанщини: від перших фіксацій до публікацій XIX - початку XX ст. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/conf/354185.html/>. Доступ 02.02.2012; 7.Міфи давньої Індії / Упоряд., післямова С.Наливайко. – Київ: Веселка, 1992; 8.Наливайко, С. З незамуленого джерела // Міфи давньої Індії. – Київ: Веселка, 1992; 9.Репка // Русские народные сказки. – В 2-х т. Т.2 / Сост., автор вступит. статьи и коммент. О.Б. Алексеева. – Москва: Современник, 1988 ; 10.Семенова, М. Запис фольклорної традиції від одного інформанта // Порфирий Мартинович і сучасність: матеріали науково-практичної конференції з нагоди 150-річчя з дня народження П. Д. Мартиновича, 8 грудня 2006 року. – Харків, 2006; 11.Сушко, В. Сучасна українська народна демонологія крізь призму спадщини О. О. Потебні // Олександр Потебня: сучасний погляд: Матеріали міжнародних читань, присвячених 170-річчю від дня народження фундатора Харківської філологічної школи, 11-12 жовтня 2005 р. – Харків: Майдан, 2006; 12.Українські народні казки / Дунаєвська Лідія Францієна, Вишинський Ігор Аркадійович. – К.: Веселка, 1992.

Світлана Ягело, аспірантка

СПЕЦИФІКА ПЕРСОНІФІКОВАНИХ ОБРАЗІВ ХВОРІБ У ДЕМОНОЛОГІЧНІЙ ПРОЗІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Анотація

Стаття розкриває специфіку персоніфікованих образів хворіб. Основну увагу зосереджено на зовнішності, функціях та атрибутах зазначених персонажів. У розвідці простежено патронажну функцію персоніфікованих образів хворіб, а також їх вплив на життя людини. Охарактеризовано основний сюжетно-мотивний фонд демонологічних наративів із Карпатського регіону, що розкривають особливості вказаних персонажів.

Ключові слова: демонологія, демонологічний образ, наратив, семантика, функції, персоніфікація, мотив, сюжет.

Summary

The article exposes the specific of appearances of illnesses. Basic attention concentrated on an exterior, function and attributes of the noted characters. In secret service found out the home-nursing function of these appearances, and also their influence is rotined on life of man. The first subject-motive team of demonological narative is described with offenses-personifications of illnesses from the Carpathian region.

Key words: demonology, demonical image, semantics, features, personification, motif, plot.

Система вірувань та уявлень українського народу – багатоскладова та поліфункціональна. У неї входять не лише найбільш популярні і традиційні демони – духи-охоронці певних локусів (домовики, лісовики, водяники), люди з надприродними властивостями (відьми, знахарі), але й інші духи, які мали безпосередній вплив на саму людину, тобто на її життя, фізичний стан.

Згідно зі слов'янськими повір'ями, у житті людини бувають такі періоди, коли вона перебуває у невизначеному фізичному стані: почувається недобре, погано виглядає тощо. Такий стан називали хворобою.

У добу анімістично-тотемістичного світогляду існували вірування, що хворобу спричиняла нечиста сила або невидимі духи, які через їжу і напої проникали в організм людини. Всередині організму, за повір'ями, вони набували певного зооморфного вигляду «різних гадів» – змій, жаб, мишей. Вірили, що вони випивають кров, роздирають органи всередині.

По-різному уявляли собі носії традиційних вірувань конкретне місце у тілі людини, де розміщувався злий дух. Найбільше свідчень, що таким місцем була голова, рідше – серце, груди, шлунок. Інколи говорили, що дух блукає по цілому організму або постійно перебуває там з кров'ю. Такі вірування є свідченням стійкості архаїчних уявлень про хвороби як наслідок входження у людину шкідливих духів. У пізніших уявленнях українського народу хвороба часто виступає як результат дії, в основному, духів хвороб, а також іншої нечистої сили, зокрема упирів та відьом.

В українському фольклорі існує значна кількість оповідей про різні види хвороб. Найпоширенішими є розповіді про хвороби, які стосуються окремої людини (безсонниця, икавка), про, так звані, «епідемічні хвороби» (холера, чума), які заражають велику кількість людей (села, містечка) і призводять до їх смерті. Окремою групою можна виділити різного роду лихоманки. Вони не мають пошесного характеру, можуть бути симптомом при іншій хворобі й від них можна вилікуватися. У більшості демонологічних наративів не згадується про смерть від лихоманки.

Існують також оповіді про хвороби, які виникають залежно від симптомів (жовтуха, палячка), від назв тварин («змія»), на основі назви духа, який вважається джерелом хвороби (нічниця, вітерниця). Ці назви є умовними і кожній з них відповідає певний набір характерних ознак того духа, який уособлює ту чи іншу хворобу.

У демонологічних наративах хвороби зображені персоніфікованими істотами певного жіночого роду, в основному в антропоморфному вигляді. Ці ознаки найбільш характерними є для уособлень таких духів як Холера і Чума. Зазначених духів ідентифікували під загальною назвою «слабість» або «страшна смертельна хвороба». Проте залежно від регіону для них були властивими й інші назви: Холера, Колера; Джума, Куга, Смертниця.

Зображували її в основному у вигляді жінки у різних іпостасях: «панна, така файна, шо ашну» [7; 120], «постать жіноча ў доўгі білы сукні ўбрана» [7; 117], «діўка якас бігае...» [8; 226], «жінка завита» [8; 227], «пані гарна, повновида, але сива, в чорні сукні і лице завішане, одягнена, як черниця» [8; 542], «гарна, але стара, коси білі, як сніг» [16; 542].

Поодинокими є згадки про цей дух у вигляді чоловіка [8; 227]. Чума – чоловік, за народними віруваннями, може жити певний час (в основному сім років) мирно між людьми, може займатися ремеслом і не морити людей.

Зустрічаються оповідання, у яких Холера має зооморфний вигляд білого хорта або собаки, лошати, кішки («мачьки»), чорної свині або курки. Для більшості з цих уособлень характерний епітет – «великий», що вказує

на розмір, більший від звичайного. Це може бути ознакою того, що ця тварина походить з «чужого» світу.

На прихід Холери або Чуми зі світу ворожого для людей, вказує також комбінований вигляд цих хвороб – пані «з товарищими ногами» або роздвоєними копитами. Ця ознака є більш характерною для подібної пошесної хвороби, вплив якої спрямований на худобу.

Подібний образ Куги є у сербів. За повір'ями, у неї козячі ноги. Блукаючи вечорами, вона зупинялася під вікнами і впускала всередину будинку свій злий дух, від якого гинула вся сім'я [12; 94].

У демонологічних наративах поодиноким є образ Холери в аморфному вигляді: «щось таке, як губа (гриб), зморшка – піна росте, фиркне, неначе крила розпустить: росте, а далі більше виросло, таке вище від мене. ...нічого я не бачив, ні очей, нічого – таке щось, як піна, росло...; зараз на другий день почалася холера...» [16; 542]. В оповідях з Полісся і Волині подібним є образ Моровиці. Ця хвороба також мала образ «паскудного гриба», який швидко розвивався і згодом тріснув. «А з нього вилетів птах не птах, змій не змій – стала всіх моровиця морити» [9; 43].

Оскільки такі оповідання зустрічаються рідко і не мають типових традиційних рис, то можна припустити, що вони є одним з початкових збережених уявлень про епідемічні хвороби.

На основі народних вірувань у надзвичайну силу астральних явищ виникали повір'я у провіщення хворіб, особливо епідемічних. «Нараз ў ночи зробиласи днина, а дес таке, йак мурашка на небі, такий білий вогонь узріў, шо очи ми залыпило; і так було с добру хвиљу. Говорили старі лъуди шо то буде вимір на лъудий... – хольира» [8; 226]. Такими ознаками вважали різноманітні природні аномалії: круги біля сонця чи місяця; грім зимою; велика кількість комарів тощо.

Холера та Чума як демонологічні істоти не можуть самостійно переступити межу того локуса, в якому вони планують перебувати і морити людей. У більшості оповідей сюжотворчим є мотив, у якому зображено спосіб потрапляння демона у село:

1. селянин підвозить жінку-Холеру і від неї ж дізнається, як позбутися епідемії;

2. селянин приносить Холеру на спині у село або, переносячи її через річку – своєрідну межу, намагається втопити.

3. Чума у вигляді багатої пані їздить каретою, запряженою шістьма білими кіньми, у супроводі білих хортів, сов, пугачів й інших духів, і в'їжджає у село.

Отже, духи хворіб не самі проходять межу, а за допомогою певних атрибутів: селянин, підвода чи власна карета.

У демонологічних оповідях не згадується звідки походять ці хвороби, не фіксується місце їхнього перебування до того, як вони потрапили за межі «свого» локуса. Для них характерна локалізація у сфері людського простору. Початкова їх поява можлива лише на пограничних місцях щодо села: на пасовиську, по дорозі у село, «...на кінці села коло фігури...» [8; 226]. У самому селі, тобто у «житловому» просторі людини, демонологічні

образи Холери і Чуми з'являються також у периферійних місцях – біля вікна чи дверей. Ці складники у структурі будинку є елементами, які «відчиняють» дім і забезпечують його зв'язок із зовнішнім світом. Через зазначені деталі, а також через поріг, відбувається контакт з «чужим» простором.

Найхарактернішим часом появи цих духів є вечір, ніч і північ. У зазначений час вони стукають у вікно і кличуть на ім'я. Якщо людина відгукується, то протягом деякого часу, в основному до трьох днів, хворіє і помирає.

У повір'ях українців Східної Словаччини «колера» була «повітрям», яке вночі кричало під вікнами: «Спите?». Якщо відповідь була ствердна, «повітря» казало: «Бодай-сте спали навіки!» – і люди помирали. У протилежному випадку, відповідаючи: «Не спиме, але бога хвалиме», – залишалися люди живими, бо «повітря» казало: «Бодай-сте хвалили навіки!» [1; 123] оли прийде до якогось двору, то запитус з вулиці: «Чи є чума в домі?». Якщо відповідають, що нема, «там зараз розхоровуються і вмирають» [3; 197].

У демонологічних наративах в основному холера, зрідка чума, ходили по селах з певними атрибутами, за допомогою яких насилали епідемію на людей. Переважно це була чорна або червона хустка, якою холера «махнула три рази на село в різні сторони» [3; 202]. У інших оповідях, на роздоріжжі біля села кладе дві сирі білі хлібини, які лежать до того часу, поки не пройде пошесть. Вірили також, що холера «мазала якимось червоним, таким чи любрика» [8; 227] або «ходить і пише по одверках ... чорними літерами» [8; 227]. У таких хатах настає епідемія і там помирають усі люди.

Домінуючою функцією холери та чуми у демонологічних оповіданнях були умертвіння людини, але поширеними були уявлення про патронажні властивості цих істот. Вони проявляються у тому, що дух хвороби не чіплявся до людей і допомагав порадою тим, які доброзичливо відносилися до нього і приймали переночувати. Таким людям він радить, що робити під час епідемії: втікати в гори, не виходити з хати, не відкривати воріт тощо, і вони залишаються живими.

Під час перебування чуми у селі проявляється її негативний вплив на сільськогосподарські тварини: хрипнуть півні, собаки, що здалеку відчують її наближення, не можуть гавкати. Такий погляд на цей дух хвороби (такий демонологічний тип хворіб), можливо, відбиває уявлення, що епідемічні властивості чуми поширюються не лише на людей, а й тварини зазнають певного паралітичного впливу. Своєрідним у таких оповідях є образ собаки. У багатьох випадках він відволікає увагу цього демонологічного персонажа від дому свого господаря або попереджає про її наближення. Український вчений О. Потебня такі властивості собаки пояснює тим, що він має дар бачити те, чого не помічає людина; він відчуває злу людину, відчуває привида; інша його функція – бути другом людини, тому народній уяві було легко зробити собаку ворогом істоти, яка шкодить людям [11; 385].

У більшості демонологічних наративів про персоніфіковані форми хворіб сюжетотворчим мотивом є контакт духа з людиною, який звернений на шкоду останній. Мотив захисту та оберегу від цих демонічних персонажів зустрічається переважно в обрядодіях, котрі призначені відвернути епідемію від цілого населеного пункту. Серед багатьох видів оберегів найпоширенішим є використання магічної функції кола у різних модифікаціях: оборювання села, обгородження села, щоб лише були одні двері, обперізування церкви намітками. Апотропейна роль магічного круга виявляється в обрядах, скерованих на ізоляцію людини чи її простору від негативних шкідливих впливів персоніфікованих духів хворіб

Під час епідемії практикувалося оборювання села. Це робили як з профілактичною метою, коли випадків захворювання ще не було виявлено, так і під час масового вимирання людей. Щоб у село не потрапила «слабість» у вигляді «мачки» (кішки) «треба два бычки-близнюки запрягти, оборати деревляным плугом. Так умітка не перейде через борозду» [10; 112]. Не випадковим є використання бичків-близнюків, а інколи і двох погоничів. Число «два» охоплює значення бінарності, протиставлення двох одному непарному. Образ «близнят» також співвіднесений з парністю і викликав у людей переживання кого надзвичайного. У цьому обряді подвоєння розглядається як збільшення молоді сили, повновладдя. Інколи обряд оборювання села виконували лише самі жінки, які роздягалися догола і розпускали волосся.

У білоруських повір'ях таке обрядове дійство виконували три дівчини і хлопець за допомогою зрубаного у лісі дерева. Дівчата «впрягалися» в нього і волочили до села, а хлопець їх поганяв. Згодом обходили село навколо, в тому місці, де коло замикалося, ставили хрест, зроблений з притягнутого дерева [5; 201.]. Характерною особливістю під час виконання подібних обрядів було використання залізних знарядь праці, якими люди намагалися вбити те, що в цей час пробувало перелізти через межу.

Згідно з віруваннями, якщо холера перебувала у селі, то її можна прогнати, виконавши обряд біля церкви. Намітками жінки обперізували церкву, яка була місцем перебування сільського населення. Магічним колом, таким чином, відділяється внутрішня частина простору від зовнішнього, а межа, яку творять жінки, вважається захисною.

Ефективним засобом відвороту епідемічних хвороб був спів колядок та щедрівок. Тобто при наближенні до села холера повідомляє селянина про час свого перебування: «Йа майу там інтерес, буду доти, аш поки ни закольдуйут» [7; 119]. Наблизившись до села, цей демон чує спів у супроводі дзвіночка і пропадає, не завдавши нікому шкоди: «вітир повіяю, віс пиwиврнуло і не видьї, де сьї подыла» [7; 119].

Віра в охоронну силу обхідних пісень відома по цілій Україні. Магічна дія обходу спрямовувалася на захист від усього злого, на досягнення благополуччя. Дослідниця українського фольклору Г. Сокіл [13] зазначає, що система обхідних календарно-обрядових пісень українців представлена кількома жанрами, більшість з яких побутують локально. А колядки і щедрівки поширені на всіх етнографічних регіонах України. За уявленнями

гуцулів, саме колядування – це один з головних народних обрядів, на яких тримається світ: «Світ доти буде стояти, доки будуть колядувати» [16; 545].

Крім співу, важливе значення має сама обрядодія. «Під час здійснення ритуальних обходів долається реальний горизонтальний та вертикальний шлях, останній досягається лише фігурально. Реальний шлях здебільшого круговий, який має на меті освоєння внутрішнього простору через вигнання злого начала. Рух по периметру передбачає спеціальне його освячення» [13; 57].

Значну роль при календарних обходах відіграє обрядова атрибутика (вінки, топірці, дзвіночки тощо). У народних віруваннях, доповненням до колядок під час захисту від холери був дзвіночок. Використання у колядуванні дзвіночків, поруч з рогом, трембітою належить до давніх традицій, вони розглядалися як обереговий чинник. Отже, можна припустити, що у виконанні колядок, під час наближення епідемії, звуки дзвоника мали відігнати нечисту силу і захистити село від духа хвороби. Тому, незважаючи на епідемічних демонів чуми і холери, від них все ж можна було вберегтися або відвернути їх шкідливий смертельний вплив на людину.

Отже, реліктові форми народних вірувань про демонологічні персонажі хворіб у демонологічній прозі сягають глибокої давнини, яка простежується у різноманітності їх вияву (аморфний, зооморфний, антропоморфний), у поєднанні охоронної та шкідливої функцій цих істот, а також у використанні магічних обрядових як захисного сакрального чинника.

Список використаних джерел:

1. Вархол Н. Жінка-демон у народному повір'ї українців Східної Словаччини / Надія Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику / За ред. І. Русинка. – Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво. – 1982. – № 10. – С. 275 – 311.; 2. Виноградова Л. Полесская народная демонология на фоне восточнославянских данных / Людмила Виноградова // Виноградова Л. Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. – М. : Индрик, 2001. – С. 10 – 45. ; 3. Гнатюк В. Нарис української міфології / Володимир Гнатюк; [підгот та вступ. ст. Р. Кирчіва]. – Львів : Інститут народознавства, 2000 – 239 с.; 4. Гнатюк В. Останки перед християнського релігійного світогляду наших предків / В. Гнатюк // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991. – С. 383 – 407.; 5. Жуйкова М. Магічне коло в культурі та мові східних слов'ян / Жуйкова М. // Народознавчі зошити. – Львів, 2002; № 3 – 4. – С. 193 – 203.; 6. Журавлев А. Болезни скота. / Журавлев А. // Славянские древности. – М., 1995 – Т. 1. – С. 222– 225.; 7. Знадоби до галицько-руської демонології / Зібр. В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Львів, 1903. – Т. 15. – 272 с.; 8. Знадоби до української демонології / Зібр. В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Львів, 1912. – Т. 33. – 236 с.; 9. Золота скриня / Упор. В. Давидюк. – Луцьк, 1995. – 124 с.; 10. Писана керниця: Топонімічні легенди та перекази українців Карпат. / Зібр. і впор. В. Сокіл. – Львів, 1994. – 206 с.; 11. Потебня А. О Доле и сродных с нею существах / Потебня А. // Потебня А. А. Слово и миф. – М., 2000. – С. 357 – 397.; 12. Славянская мифология. Словарь-справочник / Сост. Л. Вагурина. – М., 1998. – 318 с.; 13. Сокіл Г. Українські обхідні календарно-обрядові пісні. / Галина Сокіл – Львів, 2004. – 268 с.; 14. Тайлор Э. Первобытная культура / Тайлор Э.; [пер. с англ.]. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.; 15. Чеховський І. Демонологічні вірування і народний календар українців Карпатського регіону / Ігор

Чеховський. – Чернівці: Зелена Буковина, 2001. – 304 с.; 16. Щербаківський Д. Сторінка з української демонології (вірування про Холеру) / В. Щербаківський / Українці: народні вірування, повір'я, демонологія – К., 1991. – С. 540 – 554.

Віталій Якубовський, аспірант

ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕКСТ І ІНТЕРТЕКСТ

Анотація

У запропонованій статті розглядається поняття фольклорного тексту, інтертексту не лише з погляду літературознавства, а й фольклористики. Детально подаються загальні визначення понять (текст, інтертекст, інтертекстуальність, метатекст, прототекст, інтекст), коментарі до них, висновки, власні думки автора роботи.

Summary

In the offered article terms of folklore text and intertext is considered not only in a meaning of literature, but also in study of folklore. General definitions of terms (such as a text, an intertext, an intertextuality, a metatext, a prototext and an intekst) comments, conclusions and own author's thoughts are given in a detailed form.

Питання міжтекстової взаємодії в художній літературі актуальне для сучасного літературознавства. Шкода, що різні прояви інтертекстуальності, відомі у літературі та мистецтві здавна, цитування, запозичення, впливи та різного роду переспіви не були предметом широкого зацікавлення фольклористів, хоча всі ці види міжтекстових та внутрішньотекстуальних зв'язків обговорювалися в ряді робіт, присвячених проблемам інтерпретації художнього тексту, адже множинність інтертекстуальних зв'язків, динамічну взаємодію окремого тексту з іншими, які становлять щодо нього прототекст, тобто першоджерело, виявляється – більшою чи меншою мірою – у кожному фольклорному тексті як наслідок нових імпровізацій.

Становлення категорії інтертекстуальності перейшло кілька дуже важливих етапів, на які необхідно звернути увагу. Слід вважати, що джерелами інтертекстуального підходу є теорія анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю. Тинянова, діалогічний погляд на літературу, про «своє» і «чуже» М. Бахтіна [23, 32; 17, 114], але дослідники-лінгвісти наголошували на тому, що поштовхом до нового бачення культурного процесу було психологічне мовознавство О. Потебні з його розумінням мови як діяльності [24, 73 – 89; 11; 8, 32].

Отже, діалогічність усного художнього мислення, використання «енергії» (О. Потебня) інших текстів є тими вихідними точками, підходами, які стали орієнтирами сучасної критичної думки.

Ідея інтертекстуальності вивчалася і раніше, зокрема, у межах російського формалізму. Найбільш видатна робота у цій галузі належить Ю. Тинянову. Автором була запропонована модель, викладена у праці «Достоевський і Гоголь (До теорії пародії)», у якій дослідник сформулював принципи теорії історико-літературного процесу. Він вважав, що будь-яка нова художня форма використовує елементи попередніх форм, надаючи їм нових імпульсів та перетворює їх на частини власної будови [21].

Теорія міжтекстових взаємодій американського філолога Х. Блума, орієнтована на вивчення відношення між окремими авторами у межах літературної традиції, яка їх об'єднує, інтегрує концепцію інтертекстуальності і «впливу». Дослідження, яке здійснив Блум з позиції психоаналізу показує, що кожен письменник намагається боротися з традицією, персоніфікованою його попередниками [3, 14]. Ідеї Х. Блума близькі до концепції розвитку історико-літературного процесу Ю. Тинянова, проте роль механізму автоматизації/актуалізації міжтекстових взаємодій у теоретичній моделі американського дослідника виконує механізм впливу/ревізії традиції у процесі прочитання тексту.

Саме поняття інтертекстуальності відоме нам здавна. Воно охоплює найдавніші та найважливіші практики письма, окреслює першооснову, літературність будь-якого тексту. Проте осмислення поняття сформувалося лише у контексті теоретичної думки другої половини ХХ ст. [22, 25].

Інтертекстуальність була описана різноманітними розлогіми дефініціями Ю. Крістєвої, Р. Барта, Ж. Дерріди та ін., короткими метафоричними парафразами, які були необхідними для інтерпретації твору і які йому надають значного, традиційного забарвлення. Кожний дослідник даної проблеми трактує текстуальний світ по-своєму: Р. Барт – як своєрідну «ехокамеру», М. Ріффатерр – як «ансамбль пресупозицій інших текстів», Ю. Крістєва – як «мозаїку цитат», Ж. Женетт – як «палімпсест», Ю. Лотман – як «вмонтовані уламки інших текстів». Усі дослідники намагаються образно передати семантику взаємозв'язків тексту та явищ у культурному просторі.

Термін «інтертекстуальність» був запропонований французько-болгарською дослідницею Ю. Крістєвою у 1967 р. і став одним з основних в аналізі художніх творів *постмодернізму*. Цьому передувала праця російського філософа, теоретика М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924 р.) [14, 307]. У запропонованій концепції «діалогізму» М. Бахтіна виникає потреба констатації зміни суб'єкту мовлення. Можна говорити про велику різницю між Бахтінським «діалогізмом» та інтертекстуальністю, іншими словами, *інтердискурсивністю*. Ю. Крістєва, переосмисливши працю російського вченого, не стільки ввела в обіг цей термін, скільки, по суті, запропонувала злиття поняття діалогу Бахтіна зі структуральною лінгвістикою та психоаналізом Ж. Лакана. Вчення Бахтіна трохи постраждало у аспекті проблеми авторства тексту, тому що французька дослідниця не робила привілеїв для свідомості суб'єкта тексту, хоча її концепція досить швидко отримала широке визнання і поширення у літературознавців різної орієнтації.

Інтертекстуальність має стосунок до методу читання, що зіставляє тексти з метою відкрити точки подібностей та відмінностей і вірити в те, що усі тексти та ідеї є невід'ємною частиною мережі історичних, суспільних, ідеологічних і текстуальних відносин. Так, інтертекстуальний метод Ж. Дерріди переконує, що будь-яке ретельне прочитання видобуває текстуальні та наповнені значенням асоціації, які утворюють текст.

Дослідник, швидше за все, продемонстрував, що інтертекстуальність може мислитися як метод прочитання. Інтертекстуальність нам доводить, що написання, прочитання і мислення відбуваються в історії, відповідно акти мови мають розглядатися в ідеологічному та історичному контексті. Отже, можна сказати, що інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності, який рухається вперед, що є головним змістом тексту [9, 171 – 172].

У власно написаній праці «*Semeiotikē*» (1969 р.) Ю. Крістева спробувала обґрунтувати поняття інтертексту та інтертекстуальності ширше і відмовитися від теорії впливів та запозичень. На думку Г. Косикова, вона це хотіла зробити у трьох аспектах:

- інтертекст потрактовується не як зібрання «точкових» цитат різноманітних авторів, а як простір сходження різноманітних цитувань, не лише конкретних авторів, а й безлічі дискурсивних площин, що становлять культуру, занурення в яку і породжує текст;
- інтертекст виникає у процесі зчитування чужих дискурсів;
- зустрічаючись, тексти взаємодіють один з одним, приймають або відштовхують один одного – акцентується динамічний, процесуальний аспект творення інтертексту [10].

Правда, у 1975 р. Ю. Крістева змінює свою думку щодо проблеми авторства. За нею закріплено право першості на визначення поняття, концепцію, яка є невіддільною від розуміння тексту і розглядає інтертекстуальність як силу, стихію, яка діє у будь-якому тексті створюючи нові на основі старих.

Якщо говорити про фольклорні тексти як складне інтертекстуальне ціле і «конденсатор культурної пам'яті» (термін Ю. Лотмана), то необхідно зауважити, що вони вільно себе почувають у міжкультурному просторі, безвідносно до їх часового перебування, відповідно необхідність встановлювати джерела, шляхи, механізми запозичень, вдаючись до кропіткої праці, не є необхідним для реципієнта.

Спостерігаємо широке трактування інтертекстуальності, притаманне формалістам, ззовні здається наближеним до визначення цього поняття Р. Бартом. Відоме його висловлювання з власної роботи 1971 р. «від твору до тексту» вказує на тотальну всеохопну інтертекстуальність: «кожен текст є інтертекстом...», всі інші тексти, які присутні у ньому в більш чи менш упізнаваних формах. «Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат...» [2, 417]. Порівнюючи текст та інтертекст, Р. Барт переакцентує інтертекст Ю. Крістєвої, тому його інтертекстуальність є не окремим явищем, а загальним принципом літератури.

Однак інтертекстуальність найперше визначається там, де спостерігаються семантичні трансформації тексту як наслідок стратегії складання тексту в системі традиційної культури: трансляція культурних значень і народження нових смислів [15, 150]. В аспекті нашої проблеми, яка відсилає народний вертеп до інтертекстуальності, вертепний текст можна інтерпретувати у трьох аспектах – ідеологічному, семіотичному, комунікативному, – а феномен інтертекстуальності не можна зводити до

діалогу, оскільки фольклорний текст не є діалогічний, а трансдіалогічний. Інтертекстуальні зв'язки у фольклорному тексті варто розмежувати на два типи за ступенем впізнаваності: 1) *відкритий* (маркована цитата з іншого тексту, дослівний переклад); 2) *закритий* (прихована цитата, обробка наслідувальна чи пародійна, вільний переклад, сюжетні та образні алюзії тощо) [7, 14].

У віртуальних дискусіях, у яких свого часу брали участь Ю. Тинянов, Ж. Женетт, І. Смирнов, Х. Блум, Л. Женні, Н. Фатєєва, Н. Кузьміна акцентується: «міжтекстові взаємодії не можуть бути пояснені причинно-наслідковою залежністю одного тексту від інших і, відповідно, зводиться до виявлення так званих «джерел». Питання інтерпретації семантичних і структурних відношень між текстами передусім дотичне до проблеми творення смислів як у просторі окремого тексту, так і в просторі культури загалом» [4, 58]. Отож, інтертекстуальність визначається там, де є семантичні трансформації тексту.

Зауважимо: розвиток проблеми інтертексту у фольклорі був непростим. З одного боку, у сучасній науці ще не вироблено єдиного, чітко сформованого визначення поняття інтертексту, хоча дослідженням інтертексту займається багато різних вчених – Р. Барт, Ю. Крістева, М. Ріффатер, І. Арнольд, Х. Блум, Ю. Лотман, О. Жолковський, Н. Фатєєва, І. Смирнова, П. Тороп, Ю. Левін, І. Ільїна, Г. Денисова – це лише незначна кількість тих дослідників, які зацікавлені у розгляді даного матеріалу. Кожен з дослідників намагається трактувати інтертекст по-своєму. Термін «інтертекст», запроваджений російським вченим М. Бахтіним у 20 рр. XX ст, розуміється як процес читання тексту. Існують різні значення слова «читання»: читати, розпізнавати сліди, красти тощо. За теорією Ю. Крістєвої («текст як мозаїка цитат») можемо говорити, що прототекст у процесі цитувань, переробок, нашарувань постійно змінюється, абсорбується, трансформується, переосмислюється, залишається відкритим. Цитації розглядалися як один зі способів здійснення діалогу між текстами у просторі. Отож, інтертекст реалізується як відкритість і полівалентність тексту.

Ю. Крістева вважає, що інтертекст є «читанням-письмом», оскільки з'являється в процесі переписування інформації, утвореної в уже існуючому чи попередньому культурному контексті [13, 233].

Ще один представник Франції – філософ-постструктураліст, семіотик Р. Барт переконує у тому, що «інтертекст – це цитата без лапок» [2, 486].

Дослідник П. Тороп наголошує на тому, що «проблема опису контактів між текстами є вельми актуальною, оскільки пов'язана з розумінням онтології художнього тексту взагалі» [20, 131].

«Текст у тексті», – як зазначає російська дослідниця Н. Валгіна, – введень в оригінальний авторський текст чужого тексту» [6, 141].

Отже, інтертекст – це складна система взаємозв'язків між різними текстами на асоціативних, образних, мотиваційних, сюжетних, жанрових, ідейних, тематичних та інших рівнях. Його визначають на основі взаємозв'язків найрізноманітніших текстів з будь-якими іншими текстовими

об'єктами, що можуть взаємопов'язуватися у будь-якому порядку з різноманітними елементами, використовуватися в будь-яких параметрах [7, 12 – 13].

У сучасній теорії інтертекстуальності «інтертекстом вважається міжтекстовий простір, який виникає між двома, чи більше творами, що виявляють схожість елементів» [22, 60]. Різне наповнення поняття «інтертекст» пропонує, своєю чергою, різноманіття підходів у вивченні інтертекстуальності: проблеми авторства та читача через призми світосприйняття і компетенції; функції інтертексту; механізми будування інтертекстуальних відношень, їх типи, класифікації елементів міжтекстових зв'язків; міжтекстова взаємодія інтертексту й тропів, а також стилістичних фігур; розмежування інтертекстуальності та літературної традиції; роль інтертексту у формуванні художнього синтезу різних літературних напрямів і течій; пояснення (тлумачення) інтертекстуальності як важливої риси художньої літератури перехідного періоду на зламі тисячоліть та в період кризової доби [16, 377]. Варто наголосити на тому, що інтертекст проявляється також на різноманітних рівнях організації, таких як: звуковому, ритмомелодійному, образному, сюжетному, тематичному тощо.

Отже, інтертекст є одним із основних способів побудови художнього тексту, найбільше притаманний літературі та мистецтву твори яких виникають на основі алюзій, цитат, ремінісценцій інших текстів і різних форм та функцій включення «іншого голосу» [1, 346].

І тут питання торкається проблеми розмежування понять «інтекст» і «метатекст». В теорії інтертекстуальності інтекст потрактовується як текст в тексті, а метатекст – описуючий текст, тобто деяка частина тексту, що пов'язує даний текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту). А для інтерпретації запозиченого тексту потрібно, по-перше, виявити його функцію в тексті, по-друге, фіксувати актуальний зв'язок, з вихідним текстом, себто він вимагає інтерпретації, розуміння за допомогою вихідного тексту. Текст, який представлений певною частиною в іншому тексті, стає тим самим описуючим текстом, метатекстом [20, 131 – 132].

На сьогоднішній день саме поняття «текст» є неоднозначним, хоча і найуживанішим терміном у гуманітарних науках. Текст стає базовим поняттям семіотики і трактується як послідовність знаків. Це поняття, яке почало осмислюватися на перетині лінгвістики, поезики, літературознавства, інформатики у другій половині XX ст. спрямовувало дослідження у бік тотального пансеміотизму, у якому текст тлумачиться з двох боків: як будь-який предмет; світ розуміється як текст. Однак мова йде не про дефініції, а про сприйняття тексту і підходи до його ідентифікації в усній культурі, бо однозначного визначення тексту на сьогоднішній день не існує не тільки через множинність ракурсів його розгляду, а головне, через відмінність фольклору від літератури і, відповідно, через відмінність рівнів текстових виявів у творах фольклору і літератури.

Р. Барту належить ідея розмежування *читабельного* (*lisible*) та *писабельного* (*scriptible*) текстів, яка має схожість з концепціями письма Ж. Дерріди, а також текстуальності та інтертекстуальності Ю. Крістевої й М.

Ріффатерра [18, 489]. Писабельний текст є плюралістичним, оскільки мова нескінченна.

П. Тороп пропонує термін-еквівалент – «інтекст»: «ми користуватимемося поняттям інтексту як семантично насиченої частини тексту, зміст і функції якої описуються, принаймні, подвійно...» [19]. З цього випливає, що інтекст є прикметою, матеріалізацією, «речовим доказом» інтертексту у творі. На сьогоднішній день, цей термін витіснив з ужитку свої синоніми, а саме: інтертекст, інтертекстуальний елемент, інтертекстуальний знак. Варто також наголосити на тому, що інтексти поділяються на *мовні (кодові), текстові, внутрішні (в межах твору) і зовнішні (в межах інтертекстуального простору)*. Їх дуже не просто простежити, адже в основі явища лежить принцип зв'язку. Тому деякі дослідники стверджують, що активність включення інтертексту, частота його використання не залежить від художньої вартості тексту [8, 67].

Явищем, значно складнішим для інтерпретації поняття тексту в традиційній культурі, є наявність цілісної фольклорної системи (фольклорна мова, семантична система, формульність, стабільність і варіативність), традиції в цілому, яка пропонує по-іншому поставити питання «текст у фольклорі», виходячи саме з головного протистояння фольклор – література.

Саме з цього протистояння Г. Левінтон висновковує відсутність тексту в «літературному» сенсі у фольклорі. «Коли фольклорист вживає слово текст, – зауважує Г. Левінтон, – то він або має на увазі варіант, взятий поза аспектом його варіювання, тобто як якийсь словесний текст, що існує у вакуумі, ніяким чином не співвідноситься з іншими варіантами, або – і так буває частіше – текст означає якусь одиницю вищого рівня, ніж варіант, тобто інваріант чи сукупність варіантів» [12]. Йдеться не про заперечення самого поняття «текст», а про найближчі його фольклорні проєкції (авантекст, варіації і інваріант, сюжет, тип), що мають «дотекстовий» статус.

Іншими словами, фольклорному тексту, як і будь-якому іншому культурному тексту, – притаманна множинність смислу і не тільки у розумінні виявлення джерел, впливів, цитат, формул, алюзій, ремінісценцій та їх смислових трансформацій, оскільки «кожний текст є інтертекстом, інші тексти наявні у ньому на різних рівнях в більш або менш упізнаних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури» [2, 417].

Водночас фольклористика наголошує, що поняття «текст» мало б використовуватися лише для означення явищ писаної мови, а дослідники уснопоетичної творчості оперувати поняттям «усний текст» [5]. Але у будь-якому випадку, оперуючи поняттями «текст», «усний текст», «текст виконання фольклорного твору» і «текст запису фольклорного твору» (за термінологією С. Росовецького) необхідне глибоке усвідомлення природи явищ традиційної культури і синкретичного характеру усних традицій.

Поняття тексту, текстуальності, інтертекстуальності тісно взаємопов'язані з терміном «дискурс», який широко поширений у гуманітарних науках, предмет яких передбачає вивчення мови у її

функціонуванні – літературознавстві, мовознавстві, семіотиці, соціології, філософії та антропології. Не дивно, що чіткого визначення даного терміну не існує. Можливо через це він такий популярний у науці. На самому початку запровадження поняття «текст» та «дискурс» ототожнювалися, були схожі одне з одним, але з часом термін «дискурс» почали розглядати як «комунікативну подію» (Т. ван Дейк), тобто явище, для розуміння якого необхідно врахувати ролі учасників спілкування, ментальності тощо.

Отже, процес становлення теорії інтертекстуальності є ще незавершеним, відповідно багато запитань до цієї теми лишаються у стадії обговорення, оскільки інтертекстуальність сприймається нами як властивість текстів вступати між собою у тісний зв'язок. Детальніше та більш глибоко вивчення, розгляд, систематизація фактажу інтертекстуальності та інтертексту призводить до гіпотези про вихід системних категорій зі сфери наукового мислення, тобто можливість такої систематизації перебуває під сумнівом та потрібністю. Матимемо на увазі те, що робочою моделлю є вузька інтертекстуальність, яка передбачає зв'язок між автором та читачем, текстів між собою, виявляє інтертекстуальний процес. Вважатимемо, що така інтертекстуальність може виникати у межах одного тексту або творчості одного автора (автоінтертекстуальність), у межах різних літературних стилів, пов'язувати тексти.

Список використаних джерел:

- [1] Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / И.В. Арнольд. – СПб.: Изд-во С-Петербурга. ун-та, 1999. – 444 с; [2] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с; [3] Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Хэролд Блум; перев. с англ., сост., примеч., послеслов. С.А. Никитина. – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1998. – 352 с; [4] Бразговская Е.Е. Текст культуры: от события – к событию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий): монография Е.Е. Бразговская; Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2004. – 284 с; [5] Бріцина О.Ю. Усна теорія і текстологічне дослідження української прозової традиції // Усна епіка: Епічні традиції та виконавство. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. – К., 1997. – Ч. 1. – А – Л; [6] Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие / Н.С. Валгина – М.: Логос – С. 203 – 246; [7] Віват Г.І. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія / Ганна Віват. – Одеса: ВМФ, 2010. – 368 с; [8] Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 300 с; [9] Енциклопедія постмодернізму / ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с; [10] Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст [по поводу книги Р. Барта «S/Z» / Р. Барт / перев. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; общ. ред., вступит. статья Г.К. Косикова]. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 277 – 302; [11] Кузьміна Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьміна. – М.: КомКнига, 2007. – 272 с; [12] Левінтон Г.А. Интертекст в фольклоре // Folklore in 2000. Voces amicorum guilhelmo voight sexagenario. Budapest, 2000. – pp. 21 – 28; [13] Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівець: Золоті літавери, 2001. – 636 с; [14] Літературна енциклопедія термінів і понять / ред. А.И. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1596 с; [15] Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин:

«Александра», 1992. – Т. 1. – 480 с; [16] Негодяева С. Проблеми дослідження інтертекстуальних параметрів у сучасному літературознавстві / Світлана Негодяева // Література. Фольклор. Проблеми поетики: 36. наук. праць. – Вип. 22. – Ч.1: – К.: Акцент, 2005. – С. 377 – 387; [17] Руднев В. Словарь культуры XX: ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 381 с; [18] Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред. М. Зубрицька. – Л.: Літопис, 2002. – 832 с; [19] Тороп П.Х. Тартуская школа как школа / Пеэтер Тороп // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана: сб. статей. – Тарту: Тартуский университет, 1992; [20] Тороп П. Тотальный перевод / Тороп П. – Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 220 с; [21] Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – С. 198 – 226; [22] Шаповал М.О. Інтертекст у світлі рампи: міктекстові та міксуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с; [23] Ямпольський Л.П. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с; [24] Lachmann R. Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism / R. Lachmann // Theory and History of Literature Series. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. – Vol. 87. – 512 p.

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРА
ФОЛЬКЛОР
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ**

Випуск 36

**Присвячений дослідженню
творчої спадщини Л.Ф.Дунаєвської**

Друкується за авторською редакцією

Комп'ютерне редагування – Олеся Наумовська