МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРА
ФОЛЬКЛОР
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ

Випуск 37

Частина І

Київ – 2012

УДК 801.81:821.161.2
ББК 82.3(4Укр)

У збірнику на матеріалах народної твочості та художньої літератури розглядаються питання поетики окремих жанрів, досліджуються маловідомі аспекти наукової діяльності вітчизняних та зарубіжних фольклористів, літературознавців.

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 25.09.12 (протокол № 1)**

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

АНТОНЮК Валентина
Аспекти фахового тезаурусу вокалістів ……7

АСТАФ'ЄВ Олександр
Польсько-українські пісенні візії кінця XVI – XVII ст. ……..9

БАГРАТІОН-МУХРАНСЬКА Каріна
Психологія спілкування : до використання оціночних категорій “добро” та “зло” в українській шотландській та французькій народній творчості……. 21

ВАКУЛИК Ірина
«Люби природу не як символ …» ……..25

ВАКУЛИК Ірина, ОВЧАРЕНКО Вікторія
Вплив античності на творчість Тараса Шевченка ……29

ВІЛЬНА Ярослава
Українські родинні обряди в літературній інтерпретації Г. Квітки-Основ’яненка ……33

ГАЛИЧ Олександр
Село в щоденникових записах Олеся Гончара ……39

ГАРАСИМ Ярослав
„Огнисті інвективи” Шевченкових „Вольних дум” ……..51

ГІНДА Олена
Традиційна культура і фольклор у житті і творчості української діаспори в Італії ……..56

ГОЛОВЕЦЬКА Неоніла
Мотиви та поетика українського політичного анекдоту 90-х років XX століття ……64

ГРИЩЕНКО Ірина
Фольклорний текст. Когнітивний аспект ……..72

ГУДЗЬ Лілія
Постать Іоанна Максимовича в культурі українського бароко ……..76

ГУЛЯК Анатолій
Фольклорна основа ранніх оповідань Пантелеймона Куліша ……..80

ГУЛЯК Анатолій, НАУМЕНКО Наталія
Образно-стильова поліфонія «Псалмів Давидових» Тараса Шевченка ……84

ГУНЧИК Ігор
Михайло Грушевський про «категорію» фольклорної молитви ……89

ГУСАК Раїса
Дослідження єврейського музичного фольклору у східноподільській Наддністрянщині ……..…94

ГУЦЬКО Вольга
Увасабленне абрада вяселля ва ўмовах навучальнага працэса ……..101

ДОМИЛІВСЬКА Людмила
Фольклорна символіка в ідіостилі Ю. Яновського ……104

ДУДА Оксана
Жовнірські пісні у записах Дмитра Єндика та Філарета Колесси ……...111

ЕМІРСУЇНОВА Нурія
Архаические мотивы в крымскотатарских волшебных сказках ……...115

ЄМЕЦЬ Оксана
Фольклорні мотиви в українській масовій літературі (на матеріалі роману Люко Дашвар «Молоко з кров'ю») ……..121

ЗБИР Ірина
Записи Оскара Кольберґа з Покуття в академічних виданнях українського фольклору ……126

КИРИЛЮК Оксана
Зоосемізми у сучасній авторській пісні ……136

КОВАЛІВ Юрій
До проблеми відновлення втраченої референції українського етно – лого – космосу ……142

КОВАЛЬЧУК Ольга
Лексико-фразеологічна сфера художньої мови коломийок: тропи ……...145

КОПАНИЦЯ Любов
«Епиникион» Феофана Прокоповича: до питання про текстуальну стратегію панегіричної поезії в письменстві XVIII століття ……154

КОСТІВ Оксана
День весняного рівнодення у світових народних традиціях ……162

КРОПОТОВА Наталія
Локальные особенности поэтики караимских народных сказок ……167

ЛИНЧАК Інна
До питання жанрової ідентифікації народних прикмет ……173

ЛИТВИНЕНКО Галина
Постархетипні структури вираження складових народної свідомості у пісенному фольклорі українців ……183

ЛІВІЦЬКА (ДУДАР) Наталія
Архетип “божественної дитини” у ліриці Миколи Вінграновського ……189

ЛУЧУК Іван
Українська літературознавча думка про мистецтво поетичне (спроба шкіцу) ……195

МАРЧУН Оксана
Цілеспрямованість, квазікомунікативність та функціональна природа української колисанки ……203

МУШКЕТИК Леся
Збирання та публікація казкової прози Закарпаття ……...208

НАЄНКО Михайло
Старокиївські билини як народні думи ……..213

НАУМОВСЬКА Олеся
Божества нижнього світу в слов'янській та тюркській міфологіях *(компаративний аспект)* ……..217

НАУМОВСЬКА Наталія
Зоосеми в японських народних прислів'ях та приказках ……..220

НОВІКОВА Поліна
Образи-символи кукуна і зозулі у фольклорі ……..223

ОНИСЕНКО Світлана
Прислів'я, приказки, загадки "і таке інше" в українських казках: інтертекстуальний аспект вивчення ……..229

ПИЛИПЧУК Святослав
Казкознавство Івана Франка ……239

ПІДГОРНА Лілія
Методичні настанови і перспективи збирання і дослідження творів усної словесності (за матеріалами праць М. Костомарова) ……..253

РОМАНЧЕНКО (ДАНГУЛЖИ)Наталія
Міфологічна семантика сміху в обрядових фольклорних текстах Правобережжя (опозиції «життя/смерть», «верх/низ») ……259

РУДАКОВА Наталія
Еволюція образу козака в ліро-епосі та народній прозі ……267

РУДНИК Ірина
Художня трансформація фольклорних мотивів у творах Дніпрової Чайки ……..272

САЛТОВСЬКА Наталія
Наука про фольклор у Шевченковому університеті: від витоків до сьогодення ……278

СОРОКІНА Ольга
Доробок П. Іванова як джерело з історії розвитку вітчизняної етнографії кінця XIX - початку XX ст. ……...282

СОСЕНКО Петро
Традиційна метеорологія і метафізичні моделі Гоголя: «Мертвые души» …….286

ТЕЛЕУЦЯ Валентина
Фольклор в поліетнічному середовищі: регіональні особливості слов'янських спільнот ……294

ТКАЧЕНКО Анатолій
Фольклор і джендер ……...302

ТКАЧУК Микола
Дискурс повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя ……307

УСАТЕНКО Галина
Концепт *державність* в українських пам'ятках XVII-XVIII ст. ……..320

ХАЛЮК Леся
Жанрові особливості усних народних оповідань українців-переселенців про переселення 1947 року: порівняльний аналіз ……326

ЧЕБАНЮК Олена
"Ніч має своє право" : нічний час у календарних віруваннях і фольклорі українців ……332

ШЕВЧЕНКО Лариса, ДЕРГАЧ Дмитро
Контрастивність кольору у фольклорі й сучасних мас-медіа ……..337

ШЕВЧУК В'ячеслав
Теоретико-композиційні особливості топонімічних легенд та переказів із Поділля ……341

ЯНКОВСЬКА Жанна
До питання про джерела фольклоризму ранніх повістей Миколи Гоголя ……....348

ЯРМОЛЕНКО Наталія
Український усний героїчний епос: тілесний код воїна-богатиря ……..356

СПИСОК АВТОРІВ ……363

Перелік умовних скорочень ……365

Валентина АНТОНЮК (Київ)

АСПЕКТИ ФАХОВОГО ТЕЗАУРУСУ ВОКАЛІСТІВ

Джерелами української музично-фахової й музикознавчої мови є: а) мова усної фольклорної та усно-професійної традиції, що криється у пам'ятках народної творчості, письмових записах, словниках, художній літературі тощо та засвідчує взаємозв'язок народно-поетичної та художньої творчості; б) пам'ятки української музики та музикознавства від XVI-XVII по першу половину XIX століття (епохи Бароко й Класицизму); в) музикознавчі та літературні праці М. В. Лисенка та його школи – композиторів, музикознавців, виконавців, які безпосередньо спілкувалися з ним або належали до його напряму (окремо слід зазначити наукові та літературні праці й епістолярну спадщину О. Кошиця, М. Грінченка, С. Крушельницької, К. Квітки, С. Людкевича, Ф. Колесси, З. Лиська, Б. Кудрика та ін.; досвід митців української діаспори (Д. Антонович, А. Рудницький, М. Антонович, М. Менцинський, Й. Гошуляк та ін.); г) надбання українського музикознавства "радянської" та "посткомуністичної" діб (досить вагомі щодо наукового змісту, та суперечливі щодо мовної форми). З усіх цих джерел вже можна виокремити чимало суто вокальних термінів і зворотів, але одних тільки їх нині недостатньо: для створення системи української вокальної музично-фахової термінології необхідно вдаватися до методів мовної археології й реконструкції (С. Караванський. Секрети української мови. – К. : Кобза, 1994). Особливості фахового мовлення вокалістів та вимови художніх текстів співаних творів (передовсім скорельованих на особистість виконавця) відображено в монографії та ряді праць автора (В. А.). Нами визначено, що індивідуальна мовна стилістика кожного співака утримує у своєму контексті реальні семантичні тезауруси, виповнені семантичними зв'язками з аналогами, існуючими в полімовному універсумі вокального мистецтва. Розглянемо окремі аспекти усного професійного тезаурусу вокалістів (гр. *θησαυρός* – скарбниця, багатство; словник).

Загальновідомо, що концепція мови як культурно-історичного середовища належить філософам античності. Наукове ж обґрунтування ідеї даної концепції одержали у працях М. Бахтіна, В. Гумбольдта, О. Потебні. Згідно з фундаментальними положеннями потебнянської теорії етнокультурної детермінації, для вивчення концептуальних засад мови значний інтерес являє протиставлення: "своє" – "чуже". Реальне мовлення вокальної творчості (дискурс) завжди сповнене вавилонським багатоголоссям: у ньому "своє" щільно сплетене з "чужим". Пошук методів взаємоперекладу з мов вокальної культури вимагає від митців пильності у виробленні основ описової метамови на рівні її тезауруса. Скажімо, виконання української народної пісні українським співаком буде відрізнятися від виконання цього ж твору представниками іноземних вокальних шкіл і навпаки. Полікультурна семантика метамови етнокультурного вокального універсума є сукупністю чинників, які, за визначенням К. Леві-Стросса, "…залишаючись термами мови, слова й міфеми, …розташовані не лише на словниковому, але й на фонологічному рівнях з тією різницею, що вони мають справу з різним континуумом (в одному смислі це дані чуттєвого досвіду, а в іншому – голосового апарату)" [Леви-Стросс К. Структура и

форма // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сб. статей. – М.: Наука, 1985. – С. 31]. Саме фонологічні ознаки є тими розвиненими структурами, наявністю яких і визначають життєздатність культури, зокрема, вокальної. Інтерпретації художніх текстів вокальних творів та співставлення фонем дозволяють дійти висновків про сукупність фонологічних прикмет, як диференційованих ознак, що засвідчують етнокультурний зміст їхньої реалізації у вокальній творчості. Це стосується й особливостей вокальної орфоепії, і функціонування різноманітних невербалізованих фонологічних систем під час навчання співу. Саме тут важливо зауважити, що фонологічна концепція мовлення задекларувала наявність дискретних одиниць, не тотожних ні звуку, ні літері; уперше ж термін "фонема" був ужитий Ф. Соссюром у праці "Мемуар про первинну систему голосних в індоєвропейських мовах" (1898). Особливо цікавим є досвід національних шкіл сольного співу, які, завдяки взаємодії та культурній конвергентності, на жаль, уже мають дещо відносний характер щодо їхньої етнокультурної самодостатності (вкорінилося навіть таке уніфіковане поняття "європейська вокальна школа", на противагу диверсифікації національних вокальних шкіл).

Оскільки вокальне мистецтво є могутнім засобом передання етнокульурної інформації, визначення кола його тезаурусних проблем може стати об'єднуючою константою полічасового характеру його еволюції. Це завдання особливо актуальне у світлі сучасних тенденцій до виконання вокальної музики мовами оригіналу, а також – посилення міжкультурної інтеграції у сфері мистецтва сольного співу (обмін майстеркласами, постановочними групами оперних вистав, гастролями й сталою роботою українських вокалістів у зарубіжжі тощо). Це також проблеми вокально-художньої інтерпретації перекладених на рідну мову іноземних вокальних текстів (семантична відповідність перекладу до його оригіналу). Адекватність же смислового рівня перекладу кола художніх образів засвідчує ступінь знакових співпадінь: у якісно досконалому випадку зберігається навіть звукопис оригіналу. Виконання вокальної музики мовою оригіналу передбачає не лише заучування фонетичних та орфоепічних особливостей "чужого" тексту, що веде за собою, в окремих випадках, необхідність опанування дуже специфічними вокальними прийомами, які співвідносяться з певною національною школою співу. Це зумовлює наявність так званих культурем-сигналів (їхнє перенесення у вокальну сферу обумовлене метафоричністю уявлень співака щодо масштабної художньої картини полімовного й полікультурного світу, в якому фольклорні традиції (генетична спадщина етносу), як і мова, закодовані у генетичній природі особистості митця. Сигналами поняттєвого рівня міжкультурного діалогу співаків є: а) "живе" спілкування у процесі міжетнічних творчих контактів; б) процес освоєння "мертвих" чужомовних текстів вокальних творів; в) художнє перетворення системи "своїх" і "чужих" фольклорних образів через опанування таємницями національної експресії.

Сприймання іншомовного тексту (оригінального чи перекладеного) – це завжди контакт із семантичним масивом певної якості структурування, а тому його усвідомлення співаком часом буває неадекватним, виповненим мовними й культурологічними лакунами, – зонами нерозуміння, які митці на свій розсуд часто заповнюють чи ж компенсують "своїми" культурологічними

моделями метамовного рівня. І найкращим засобом компенсації таких зон нерозуміння є переклад чужих текстів на рідну мову вокаліста з можливим добором споріднених ментальних знаків, функціонуючих у його рідномовному тезаурусі в якості ідеальних на генетичному рівні фольклорної свідомості*.

Культура співу в умовах добре розвиненої фахової термінології стає реальною тезаурусною системою знаків і символів, у контексті якої ведеться полілог співаного й мовленого слова. Сподіваємося, що розвиток цих тез сприятиме виявленню нових аспектів вокального тезаурусу, оскільки передбачає його мовно-генетичне тлумачення.

**Проблеми впливу міфосвідомості на сучасне образне мислення з акцентом на архітектоніці фольклорного мислення, особливостях його еволюції, естетичній функції фольклору розглядає Л. Ф. Дунаєвська у праці "Українська народна казка" (К. : Вища школа, 1987): "Естетична функція фольклору виявляється у яскравому, динамічному зображенні подій, розважальності, гіперболізації фізичних та духовних якостей персонажів, тому психологічному впливові на слухачів, що викликає у них відчуття співпереживання, тривоги й радості" [13, с. 6]. На думку ж В. Д. Буряка, єдина художня свідомість народу виражає його менталітет на рівні "трансляції" (виконання) фольклорного твору в усіх його етнічних, психологічних та соціальних особливостях (Буряк В. Д. "Художній інтелект України в новій парадигмі часу: генетичні та часові домінанти"; "Народні джерела художнього мовлення Докії Гуменної" / В. Д. Буряк // Вісник Запорізького університету. – № 2. – 2010). Розроблені ними положення – важливі для здійснення подальших наукових узагальнень щодо фахового тезаурусу вокалістів.*

УДК 821.16.091

Олександр АСТАФ'ЄВ (Київ)

ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ПІСЕННІ ВІЗІЇ КІНЦЯ XVI – XVII СТ.

У статті розглянуто особливості функціонування пісень в історії українського і польського письменства, на прикладі творів Себастіяна Кленовича і Адама Чагровського.

Ключові слова: літературна традиція, народна культура, ідентичність, візія, пісня.

Alexander Astaf'ew. Polish-Ukrainian song visions in late 16th – 17th centuries.

The specifics of the functioning of songs in the history of Ukrainian and Polich literature, on the examples of works of Sebastian Klenowicz and Adam Chahrovski.

Key world: literary tradition, folk culture, identity, vision, song.

У цій статті йдеться про пісенні візії у творчості двох видатних ренесансних поетів українсько-польського пограниччя – Себастіяна Фабіяна Кленовича і Адама Чагровського.

Себастіян Фабіян Кленович (1545-1602). Народився м. Каліші, тепер Польща. Походив із міщанської родини, прізвище батька – Клен (лат. aser), взяв собі псевдонім – «Asernus». Освіту отримав у Краківській академії. Правдоподібно, що якийсь час перебував на Русі, зокрема у Львові. У 1574 році осів у Любліні, і був тут писарем міського суду, присяжним засідателем (1583), війтом (1592), бургомістром (1594), членом магістрату (1595). Сприяв

створенню Замойської академії, допомагаючи набору професорів, а з 1589 р. читав там класичну літературу.

Літературний дебют Кленовича – переклад на польську латиномовного каталога Клеменса Яніцького «Królów i książąt polskich… zawarcie i opis» (1576). Наступний твір, написаний латиною – моралістична поема «Philtron» (1582), у якій він подає опис Любліна.

Один із його найславетніших творів, поема «Rozolania», видана у Львові в 1584 році. Постав із гуманістичної традиції описово-краєзнавчих творів, таких, як трактат Мацея Мєховського «De dualus Sarmatiis» чи поема Миколая Гусовського «Carmena de statura… bisontis». У своєму творі Себастіян Кленович у мальовничих образах змалював Червону Русь і Поділля, від околиць Любліна аж до Кам'янця-Подільського, вступ присвячений Києву. Поема написана у строфічній формі елегійного дистиху, приваблює багатим і різноманітним змістом [11, 73-79].

Основні мотиви поеми – прославляння української землі, її народу, почуття глибокого патріотизму та громадянського служіння рідному краю. Він оспівує рідну землю, світ її природи з погляду «хлопа русина», пишаючись не тільки минулим України, а й її сучасним, присвячує цілі сторінки опису її флори і фауни, родючості землі, рясності садів і нив.

Ось фрагмент «Rozolanii» у перекладі Івана Білика:

Музи, співайте про те, які пастовні в русів розкішні,
Села щедротні які в цій благодатній землі.
І про плодючі лани, багаті дарами Цербери, –
Землю, що родить завжди на сподівання людські.

На відміну від Нестора-літописця, який вважав, що «звичай русів є пити», він показує, що русини в давнину не захоплювалися хмільною трутизною і лише у багатих перед їжею давали небагато хмільного. Спростовує Кленович й інші наклепи на рідну землю її ворогів. Так, на твердження, що на Україні досить холодні зими і там нічого не родить, бо земля замерзає так, що її зорати не можна, він переконує, що це твердження далеке від істини, бо наступає весна, приносить золоті врожаї, квітчає землю. В поемі «Roxolania» оспівано більше десяти українських міст – Київ, Львів, Кам'янець, Луцьк, Замостя, Перемишль та ін., подано досить виразну поетичну характеристику кожного з них: Київ для русинів так само, як Рим для католиків; Кам'янець – слава, мури, скеля міцна; Перемишль – променисте місто та ін. Ось як він пише про Львів – «руського роду красу»:

Досі про гай та бори я вам грав на селянській сопілці,
Та вже про села й міста дещо сказати пора.
З руських усіх городів піднімається вище над другі
Краю цілого хвала, князь городів, святий Львів.

Радуйся, пристане праці і захисте смілої думки,
Віри старої красо, щирий поклін мій тобі!
В шкірі овечій вовки не гостюють у твоїй вівчарні,
Всяким покусам лихим замкнені брами твої.

Посеред міста чуткий стереже тебе архієпископ
І благочесним черцям чесні закони дає.
Староста славний з нутра виганяє усяку заразу
І до суставів усіх злу розійтись не дає.

Світлий сенат помага свому пастирю в праці величній,
Єресі зрадна чума тут не пристане до душ.
Ще раз вітаю тебе, святий Львове, скало правовір'я,
Не відступай же повік з давньої честі стежок!

(Пер. Івана Франка).

У творі упізнається топографія – опис місцевості, де розгортаються події, її окремі складові грають роль просторових орієнтирів, вони також використані як стилістичні характеристики явищ. Це допомагає максимально наблизити читача до описаного [1:2, 79-83]. Валерій Шевчук пише: «Тобто поет вважає, що Львівські гори достойно можуть замінити грецький Парнас, зрештою, заклик музам завітати в цю землю однозначний з проголошенням у Львові культурного осередку, адже Львів тоді мислився й називався столицею Русі (згадаймо підкреслення стольності у пізнішого поета школи С.Кленовича Симона Зиморовича); ясна річ, тих, що хочуть оспівати цю землю, ще небагато, через це й пише поет, що музи можуть осісти на Львівських горах, «поки пройдемо ми шлях, що назначили собі». Але учитель Аполлон, вістить С.Кленович, уже прийшов сюди і «прояснює світлом країну», тобто на цій землі вже поселилися науки й мистецтва» [18:1, 149].

Себастіян Кленович згадує у своїй поемі поширену в XVI ст. легенду про те, що руїни Києва не що інше, як зруйнована Троя. Хоча до ідентифікації Києва із Троєю ставиться недовірливо:

Києве древній, колишня великокнязівська столице,
Скільки зберіг ти слідів славної старовини!
Мури й руїни старі по левадах розсіяні нині,
Зілля й висока трава криє здобутки твої.
Є ще багато людей, що шукають тут залишків Трої,
Тільки ця казка пуста не до вподоби мені.

(Пер. Михайла Білика).

Окремі сторінки поеми нагадують за своїм пісенним героїчним пафосом «Слово о полку Ігореві» («Києве, витримав ти неситу навалу ординську, / Скіфів також проганяв, що сагайдаки несли»). Він пише про те, що на мури міста «не раз вороги нападали нещадні» і «зграї варварів» топтали наше поле, тому «збройний орач засіває і жниво збирає при зброї», у нього за спиною завжди сагайдак зі стрілами, селяни додому привозять «кров'ю оплачене збіжжя», і щоб зберегти його, також «кров проливають».

Знайте, що Київ у нас на Русі значить стільки, як давній
Рим для старих християн, має таку ж він вагу.

У «Повісті минулих літ», у главі про смерть кн.Володимира, є такий запис: «Він є Констянтином великого Риму, що хрестився сам і охрестив люди свої» [8, 75]. У «Rozolanii» помічаємо алюзію із цієї пам'ятки. Валерій Шевчук підкреслює: «Екскурс С.Кленовича в історію Русі свідчить про те, що він міг бути знайомий з якоюсь редакцією нашого літопису «Повісті минулих літ» [18:1, 151].

Києву див не бракує – всіма чудесами своїми
Завжди пишається він, все це покаже тобі.
Глибоко є під землею великі печери, й уздріти
Давні гробниці князів можна у тьмі підземель.

У щонайглибших печерах спочили нетлінні останки
Руських героїв. Чудна доля посмертна у них:
Кажуть-бо, тління ніяке не може торкнути тіла їх,
Що в тишині своїх трун довгі століття лежать.
Вельми дивують усіх святі підземелля: чиї ж то
Руки майстерні могли вирити їх в глибині?

(Пер. Михайла Білика).

Знову ж таки пошлемося на записи у «Літописі руському», у розділі, де йдеться про виникнення Києво-Печерського монастиря: «І відомий усім став Великий Антоній, і шанований усіма. І почали приходити до нього братія, і став він приймати і постригати їх. І зібралося до нього братії числом із дванадцять, викопали вони печеру велику, і церкву, і келії, які є до сьогодні в печері під старим монастирем… А сам пішов у гору, викопав печеру, яка є під новим монастирем, і в ній і скончав життя своє, живши у чесноті і не виходячи з печери сорок літ, – і ніколи, і нікуди. В ній же лежать мощі його й до сьогодні» [8, 96]. Рецепція «Літопису руського», і, зокрема «Повісті минулих літ» засвідчує про себе в хроніках Вінсента Кадлубека, анонімній «Kronicy Wielkopolskiej», Яна Длугоша, Марціна Кромера, Мацея Мєховського, Бернарда Ваповського та ін., ці джерела Себастіян Кленович знав і вони вплинути на нього.

Окрім естетизації міст, до поеми входять мальовничі описи багатої на врожай країни, лісів із їх мешканцями і зграями співучого птаства, а також безліч хижих звірів, зокрема ведмедів і вовків. Автор «господарським оком» споглядає на лісові багатства і вироби з дерева: вози і плуги, колеса, виготовлені з випеченого дуба. Його приваблює, як селяни ловлять у пастки птахів, випасають худобу, дбають про різні наїдки і напої, готують бринзу. Він описує привезене вино і місцеве пиво, ситні меди, у пристрасних інвективах засуджує винахід шайтана – горілку та її нещасних жертв. Із зацікавленням проникає у світ фольклору, його цікавлять знання чарівників, що послуговуються послугами дябла, закляттями осипають коханців, змальовує похорони, на яких плачуть найняті плакальниці, а священики у своїх промовах читають небіжчикам листи до св.Петра. Кленович подає цілий ряд майстерних замальовок повсякденного життя галицьких селян, поема насичена описом народних повір'їв, звичаїв, і цей фольклорний матеріал підтверджений пошуками етнологів XIX-XX ст., тобто вона в силу своєї етнографічності дуже важлива. Барвисті описи збагачені досконалими образами, як, напр., сцена з танцюючим місяцем або епізод про селянина, якого з лісової ями врятував ведмідь [6:3, 112-114]. Гарний, хоч і не дуже досконалий приклад цього твору під назвою «Ziemie Czerwonej Rusi» здійснив Владислав Сирокомля [5: 3, 3].

Цікаво, що до своєї поеми «Rozolania» автор залучив українські народні пісні. Як відомо, серед українських пісень особливе місце займають голосіння – пісні, пов'язані з похоронним обрядом. Ще український етнограф, археолог і літературознавець Олександр Терещенко у книзі «Быт народа» (1848) наводить виклад голосіння, щоправда, у російському викладі. Точні їх записи належать Амвросію Метлинському («Народные южнорусские пѣсни», 1854). Найдавніше українське голосіння належить до XVI ст., воно побутувало в Галичині або на Волині й увійшло до поеми Себастіяна

Фабіяна Кленовича «Roxolania» (1584), щоправда, у відповідному опрацюванні автора. Частину цього голосіння відомий славіст і етнограф, колишній професор Київського університету Олександр Котляревський навів у своїй книзі «О погребальныхъ обычаяхъ языческих славянъ» (1868).

Оскільки поема написана латиною, то наведемо цей фрагмент мовою оригіналу:

Restat Russicos in funere dicere fletus,
Exequiasue solent quo celebrare modo.
Cum volat exanimi postremus anhelitus ore,
Vitalis linqui frigida membra calor.
Mox anus ingeminat doctas mercede querelas,
Nonque sum deflet foemina virum.
Venales lachrymas invitis torquet ocellis,
Et querulous luctus anxia fingit anus.
Conductis pretio resonat singultibus aether,
Ex oculis emptae progrediuntur aquae.
Et lamentratrix lugubria carmina miscens,
Exprimit in fletu talia verba suo.
Neu moreris conmiux, moreris fidissime coniux,
Ibis in aeternas non rediture domos.
Cui viduata domus parebit? Cui me proles?
Qui pingues agros te moriente colet?
Qui pecudes pascet? Qui stipite mella?
Quis calathos plectet caseolisque meis?
Miror cur miriare amens quasi plurima desint,
Non te viventem prestit acerba fames.
Commoda fert hortus, fert commode plurima campus,
Multa reposta tibi sunt alimenta domi.
Sunt matora pperi, bis septem colla jiuvencum,
Sunt quinquaginta liberta colla jugo.
Ad mulctram veniunt viginti vespere vaccae,
Et totidem medio corpora lecta die.
Est in fiscelis caseus esse meis.
Parturit exercens crebras gallina querellas,
Edit stramineis ova relicta toris.
Et capitolinus tacite mihi parturit anser,
Occultat nido callidfus ova suo
Dulces exercent apiaria nostra susurrus,
Truncus habet flavas ventre cavatus opes
Heu moreris coniux, moreris fidissime coniux.
Ibis in aeternas non rediture domos.
Cui mea colla viro cedent stringenda lacertis?
Cuius in amplexus ibo relikta viri?
Certe ego perpetuos producam te sine lustus,
Nil eris o coniux te sine dulce mihi
Ferreus, heu miserae, clausit tua lumina somnus,
Verba tibi infoelix non valitura loquor.
Jamque vale longum sommo requiesce perenni,
Surdus es in voces ferreus ipse meas.
Haec lamentratrix tumulo prostrate sepulti
Hoc repetit lachrymas verba subinde modo

Подаємо дослівний переклад фрагменту:

Ще треба сказати про руські плачі при погребінні,
З якими руські люди зазвичай Відпроваджують тіло покійника.
Коли останній подих злітає з його бездиханних уст,
І життєве тепло залишає холодні члени,
Тоді за плату стара баба заводить завчені голосіння,
І так на замовлення жінка оплакує не свого чоловіка.
Продажні сльози проти волі витискує вона із очей.
Печальна стара баба вигадує скорбні жалі.
Купленими за гроші риданнями вона потрясає повітря
Іна очах виступає куплена волога.
Плакальниця, вигадуючи жалібні вірші,
Вимовляє серед свого плачу такі слова:
«На жаль, ти помер, чоловіче,
Помер, мій найвірніший чоловіче.
Ти підеш у вічні оселі,
Приречений не повертатися додому.
Кому буде скорятися осиротілий дім?

Кому будуть скорятися мої нащадки?
Хто буде обробляти після твоєї
смерті буйні поля?
Хто буде пасти скот?
Хто буде добувати мед із вулею?
І хто буде плести корзини для моїх сирів?
Я дивуюся, чому ти, безумний, помер,
Ніби тобі багато чого бракувало.
Лютий холод не гнітив тебе за життя.
Прибуток приносить сад, чимало вигоди дає поле;
Багато харчів у тебе запасено вдома.
У тебе сім пар бичків, гідних до роботи,
П'ятдесят голів скота для упряжі у ярмо.
До подійників ідуть увечері двадцять корів
І ще стільки ж відбірних корів дояться опівдні.
На крокві в коморі висить твоя свинна туша,
У моїх плетенках зберігається сир.
Курка кладе яйця, весь час кудахкаючи,
Залишаючи їх на солом'яній підстилці.
Мовчки несеться у мене капітолійська гуска, –
Вона, хитра, ховає яйця у своєму гнізді.
На наших бджільниках лунає приємне джизчання,
Вулей береже всередині золотисті соти.
На жаль ти помер, чоловіче,
Найвірніший чоловіче, ти підеш у вічні оселі,
Приречений не повертатися додому?
До якого чоловіка я піду, що він стис руками мою шию?
У чиї обійми кинуся я, покинута?
Вірно, без тебе я вічно буду тужити,
Без тебе, о чоловіче, нема нічого для мене приємного.
Залізний сон – нажаль для мене, нещасної –
Зіскнув твої очі.
Я, нещасна, кажу тобі ці слова,
Хоч вони вже для тебе нічого не значать.
Так уже прощай надовго, спи спокійним сном.
Ти глухий до моїх ридань, сам ти залізний! –
Плакальниця, простершись над могилою покійника,
Таким чином плаче і голосить.

Колишній професор Ніжинського Безбородькового ліцею Володимир Данилов має рацію, що прекрасний і цінний етнографічний матеріал «захаращений пишними фразами класичної вченості. Якби всі відомості, що містяться в поемі Кленовича, викладені були простіше, без нудотних риторичних прикрас і з досягненням більшості термінів народної мови, вони мали б ще більше значення, хоча, слід сказати, що навіть і в такій формі вони не замінимі» [3: 87, 149]. Такої ж самої думки і дослідник поеми «Roxolania» О.Стороженко [14, 40].

Ось як звучить цей фрагмент у художньому перекладі Михайла Білика:

Ще зостається співати про руські
плачі поховальні,
Як величають вони вмерлих у днину прощань.
Тільки-но подих останній із вуст своїх зронить небіжчик
І життєдайне тепло тіло покине його,
Вже голо сільниця наймана плач починає тужливий,
Та не замужем своїм жінка невтішно рида.
Тре вона очі за гроші і сльози гіркі проливає,
І виявляє щосил вдаваний смуток і жаль.
Розпач, здобутий за плату, бринить у повітрі жалобно,
Куплені сльози її струменем ринуть з очей.
А голосільниця тужить і жалісну пісню заводить,
Плачучи біля труни, так промовляє вона:

«Мужу коханий, помер ти, помер,
наймиліший, єдиний,
В вічну домівку ти йдеш, звідки нема
вороття.
Хто буде в хаті порожній
господарем, хто буде вчити
Осиротілих дітей? Поле хто буде
орать?
Хто череду випасатиме, мед із колод
буде брати?
Хто нам плестиме коші, щоб
покладати в них сир?
Як зрозуміти, чому ти вмер,
нерозумний, неначе
Бракло чогось тобі тут – голоду ти
ж не зазнав?
Таж і городи твої, й поля тобі родять
багаті,
Вдома у тебе лежить різного повно
добра.
Сім пар волів у ярмо запрягати
сьогодні ти міг би,
Ще п'ять десятків волів ходять іще
без ярем.
Ввечері двадцять корів доїтись до
тебе приходять,
Стільки ж добірних тварин доїться в
тебе удень.
Ціла коптиться свиня під покрівлею
хати твоєї,
Повні із сиром діжки досі в коморі
стоять.
Плодяться кури у нас, кудкудакання
чути невпинне,
В кублах м'якеньких сидять, яйця в
соломі несуть.
Гуска ту капітолійська несеться
спокійно, без крику,
Яйця свої загріба хитро в солому
вона.
Бджоли сповняють повітря приємним
і любим бриніннями,
Жовту вощину в собі містить колода
пуста.
Мужу коханий, помер ти, помер,
наймиліший, єдиний,
В вічну домівку ти йдеш, звідки нема
вороття.
Хто ж то віднині мене в обійми свої
буде брати,
Хто приголубить мене, кинуту в
світі саму?
В вічному смутку я буду тепер
доживать свого віку,
Втіхи не буде мені – ти ж відійшов
назавжди.
Ох, я нещасна, вже сон залізний
склепив твої очі,
Я ж виливаю свої ревні та марні жалі.
Отже, навіки прощай і спокоєм вічним
втішайся,
До голосіння глухий, і, мов залізо,
твердий».
Так вона, впавши на гріб, промовляє,
голосить і плаче,
І повторяє слова – і безнадійні, й гіркі

(Пер. Михайла Білика).

Уже згадуваний Володимир Данилов порівнює голосіння Кленовича із жалібними піснями, що були записані наприкінці XIX ст. і знаходить у них чимало спільного, зокрема у художніх деталях.

Хазяїну мій милий,
Що мені тепер без тебе робити?
До кого мені головочку прихилити,
Кому мені своїх діток оддати,
Хто їх буде годувати?..
Хазяїну мій милий, хазяїну мій любий,
Скажи мені хоч одно словечко,
Як мені з дітками горювати,
Як мені їх до розуму доводити?
Як мені з ними розпоряджатись?

(Запис Ю.В.Федорцевої).

Хазяїн мій милий,
Хазяїн мій любий,
Чого ж ти не хочеш у сій хаті жити?..

(Запис Олександра Малинки).

Ой мій муженьок, мій рідненький,
Та на що ти мене саму
Покинув одну?
Чи я тебе не любила?
Чи у нас тобі жить не понравилось,
Чи ми тебе не годували і не одягали?..

(Милорадович. Нар. обр. і пісні Лубенського повіту).

Мій чоловіче, моя й дружино
На кого ж ти мене покидаєш?

На кого ж ти своє хазяйство вручаєш?..
Хазяїну мій, дружино моя,
Скажи мені, як жить на білому світі без тебе?..

(Брайловський).

Мій чоловіче, мій дружине,
На що жти мене покидаєш,
На що сиротиш?
Не так ти мене сиротиш,
Як діточок своїх рідних…
Мій чоловіче, мій хазяїне,
Хто мені намолоте, хто й намеле?..
Що тир день і ніч не спав,
А все хазяйнував і придбав…
Що ти насівав, насівав,
Придбавав, придбавав,
Осталися мої плуги, моїх воли?..
Скажи ж мені, кого ж мені просити,
Да кого ж мені звати,
Щоб у поле їхати орати?
А нікому й прибрати…
Прощай, чоловіче, прощай, дружине!
Що я тебе питала, що я тебе просила,
А ти мені нічого не розказав, не розтовкував;
Що ти, як жив був, то до мене говорив,
А тепер що я до тебе говорила і тебе просила,
А ти і не озвався.

(Запис Олександра Малини) [3:87, 152-153].

Володимир Данилов доходить висновку про близькість цих пісень до голосіння у поемі «Roxolania» і звертає увагу на характер ліричних звернень і запитань, це свідчить про те, що фрагменти поеми близькі до народних вірувань, хоча і більше ампліфіковані [3: 87, 152-153].

Іван Франко в одній із своїх статей посилається на ще один пісенно-етнографічний епізод із поеми «Roxolania»: «Русинка Федора любила парубка Федора, котрий її покинув. Проплакавши довго, вона йде до ворожки і просить її, щоб дала їй вістку про любого.

Powiedz mi, powiedz, gdzie mieszka mój miły,
Przywiedz go rychło do mojego łona,
Choćby nas kraje zamnorskie dzieliły!
Zaklinij, niech przyjdzie, bo umrę strapiona.
Wmnet niech przyjdzie, bo umrę mi poda.
Niech mi go wrocą przyjaźne żywioły
Czy to powietrze, czy ziemia, czy woda.

Ворожка вспокоює її і прирікає, що зробить так, що любий прибуде» [19: 28, 81].

У 1585 році Себастіян Кленович вшанував пам'ять найвидатнішого поета епохи Яна Кохановського циклом надгробних пісень «Żale nadrobne… Jana Kochanowskiego».

Моралізаторство і дидактизм притаманні його латинському трактату «Victoria deorum. In qua continetur veri heroi educatio» («Звитяжність богів», 1587-1600). У ньому йдеться про виховання справжнього велетня. Назву цього обширного, складеного із 44 пісень твору автор пояснює лише наприкінці тексту, посилаючись на міфологічну оповідь про перемогу Япета над титанами, в алегоричному викладі це має означати перемогу духа над тілом [7, 10]. Твір складається з механічно зіставлених висновків на тему правдивого шляхетства, якого можна досягти за рахунок бажання і праці, а не від народження і ця думка багато разів повторюється, підкріплена різними життєвими прикладами. Сатиричні ноти автора спрямовані проти жидів-лихварів, зіпсутого духовенства (ще в добу контрреформації призвело до того, що наклад цього твору спалили) [10:2, 60-69]. Кленович збирав різноманітний життєвий матеріал для цього твору протягом тривалого часу. Крім певної критики суспільства має має посередню вартість, у ній чимало

банальностей [12:1, 40]. Автор сам переклав фрагмент трактату на польську під назвою «Pożar. Upominanie do gaczenia i wróżba o upadku mocy tureskij» (1597). У XVIII ст. «Victoria deorum» переклали на польську Яцек Ідзі Пшибильський (не вид.), окремі фрагменти з нього – Марія Цитовська [17: 2, 18].

У краєзнавчо-описовій поемі «Flis, to est Spuszanie statków Wisłą i innymi rzekami di niej przypadającymi» (1595) [4] описано подорож плотогонів. Епічна тема в цьому творі сюжетно не розвинута, а втілена в ліричній формі. Поема написана сапфічною строфою. Окрім алегорично представленої мандрівки людського життя, автор з позиції моралiста засуджує «ґендельну» мандрівку – сплав збіжжя на плотах до Гданська. Гданськ – це «otchłań», яка поглинає «cnych kmiotków poty», забирає «u nas ustawiczną drogość» і знищує ліси, а, піднята до гендлю, є не потребою, а хтивістю. Однак, критицизм не перешкоджає авторові виосок цінувати працю плотогонів, бо вони творять достаток і є провідниками на Віслі – від пристані в Казімєжу Дольному до Зеленого Мосту на Мостлаві. Автор подає цікаві відомості про звичаї плотогонів, передає їх мову, усні розповіді, часто наводить латинські кальки з німецької.

Ще один твір Себастіяна Кленовича – сатирична поема «Worek Judaszów, to est Złe nabycie majętności» (1600). Титул вказує на тематику твору, титульна сторінка – на його алегоричну форму, близьку до середньовічних повідань про апостола-злодія [2, 20]. Мішок, у якому він носив гроші, був зшитий із чотирьох шкур: вовчої, лисячої, рисячої і лев'ячої. Кожна з них відповідала певній категорії злочинців. Перша шкура (вовча) була пов'язана з шельмами, з якими він мав справу у люблінських місцях торгівлі, а також із тими, хто привласнював чужі ґрунти, святотатцями, хабарниками, крадіями худоби, гендлярами живим товаром. Друга шкура (лисяча) свідчить про хитрі вчинки, ошукування людей у святих місцях, у костьолах і каплицях, нагадує про жебраків-брехунів, про фальшивих дворян, врешті про віроломних жінок та їх витівки. Третя шкура (рисяча) розповідає про вчинки пияків, розпусників, лихварів і т.д. Четверта шкура (лев'яча) присвячена гвалтівникам, «Judaszom zębatym» («зубатим іудам»), лицемірам. Автор коротко пояснює, чому не буде ними займатися, бо не хоче на них наражатися і мати з ними справу.

Як цілісність твір є віршованим правничим трактатом, у якому багато зарисовок із життя міських покидьків, про яких писала ренесансна література. Власне, в цьому й полягає цінність твору. Він збудований на спогляданні, сказати б нинішньою мовою, на «дегоретипному» відтворенні фактів, захищає інтереси скривджених селян і міщан.

Близькі стосунки Себастіяна Кленовича із люблінськими братчиками, а пізніше з гуманістичною гімназією у Любартові, де ректором був його приятель поет Самуель Вольф, дружба із Себастіяном Стерницьким у Ракові (Стерницький був власником друкарні, де вийшли твори Яна Кохановського, Себастіяна Кленовича, Якуба Заборовського, Бартоша Папроцького та ін., сприяв відкриттю Раківської академії) спричинили ефект несподіваного. Очевидно, після консультацій із Себастіяном Стерницьким він пише анонімний антиєзуїтський памфлет «Equitis Poloni in Iesuitas actio prima» (1600) [13:46, 140-152]. Це стало підставою для легенди про двоїстість

Кленовича, особливо популярної в добу романтизму: з одного боку, високо оцінено його творчість, а, з другого, його змальовано як жертву переслідувань єзуїтами і розпусною дружиною. Цю легенду відтворив Юзеф Ігнаци Крашевський у «Nowych studiach literackich» (1843), Владислав Сирокомля у поемі «Zgon Acerna» (1856), Ян Захаріясевич у повісті «Sebastian Klonowicz. Obraz z ciernistego żywota» (1862), Вінсенти Рапацький у драмі «Acernus» (1879). Сучасні письменники також часу від часу звертаються до цієї легенди, зокрема Люціна Сіцеховіч у повісті «Moralista i waganci» (1958 – про часи побуту Кленовича у Замостю) і «Za Krakowską Bramą» (1960), а також Данута Беньковська в повісті «Żywot szczęśliwy Sebastiana Klonowicza» (1965).

Ще один видатний поет епохи Ренесансу – *Адам Чагровський* (1565-1599). Він народився в Чагрові, недалеко від Галича, дитинство пройшло у селах Чагрів і Лучинці, які належали його діду Щасному, що прославився рицарською звитягою у боях під Сокалем та Обертинем і прожив 118 років. Коли хлопцеві було п'ятнадцять років, пережив великий стрес: його батько, Петро, у суперечці за земельні володіння вбив свого молодшого брата Юрія, і сам загинув від руки третього брата. Мати із п'ятьма дітьми, а серед них був і Адам, покинула Чагрів і перехала до села Зимна Вода під Львовом. Тривали судові процеси призвели до того, що вони втратили села Чагрів і Лучинці і хлопець опинився у вигнанні [9, 12-18].

Адам вступив до війська відомого авантюриста Станіслава Стадніцького, якого називали «Diabłem Łańcuckim». Взяв участь у битві під Бичиною, в 1588 році, на стороні Римсько-Німецького цісарства. Після того, як Ян Замойський розбив цісарську армію і полонив ергерцога Максиміліана Австрійського, Чагровський перейшов на територію Чехії та Угорщини, де організувавши загін, вів на пограниччі боротьбу з турками. Згодом повернувся до Польщі, йому пощастило уникнути кари за боротьбу проти Речі Посполитої [9, 22-28]. Його протектором став відомий польсько-український діяч Ян Гербурт Щастний. Адам Чагровський написав і видав пісенну збірку «Treny i rzeczy rozmaity» (1597), присвячені гетьману Яну Замойському. Вони мали примирити його із польською громадськістю. До другого видання «Trenów» (1599) включив вірші К.Вольтажа і «Lamenty» брата Миколая, хоча книга вийшла уже посмертно.

Найбільшу славу принесла йому «Duma ukrainna» («Powiedz, wdzięczna kobzo moja…»), що увійшла до збірки «Treny i rzeczy rozmaity». Цей твір із розмитим жанровими ознаками (його називають «думою», «піснею», «поемою») є одним із варіантів популярної жовнірської пісні «Pieśń o żołnierzu tułaczu» («Idzie żołnierz borem, lasem»), складеної з парних римованих 8-гласників. Текст нестабільний, він існує в багатьох варіантах, які, на думку вчених, постали в 1584 році в «Pieśńie o kole rycerskim», варіюються в «Dumie ukrainnej» Адама Чагровського (1597) і в пародії на неї – «Dumie sowiżrzalskiej» (1614), яку написав Ян із Кіян. На думку Юзефа Третяка, є підстави говорити про цілий цикл творів про поневіряння вояка на чужині, який складається із пісні про Кам'янець («Pod Kamieńcem, pod Podolskiem»), антивоєнних пісень («Lepsza w domu groch, kapusta»), пісні про в'язницю («Stoi wieża malowana»), пісні про вірного коня («W kotły, bębny uderzyli»). Цикл є аналогією до старопольських жовнірських «lamentów»

(напр., «Pieśńi po potrzebie z Naliwajkiem roku 1597», «Ukrwawiona zdroja moja…» та ін.), які розповідають про пригоди і злидні жовнірського життя [15, 11].

Між іншим, серед переповнених горем і стражданнями українських рекрутських і солдатських пісень теж є чимало таких, які змальовують образ «вічної служби» і «вічної розлуки», осуджують загарбницьку політику завоювання чужих земель, показують потворність війни і марну смерть в ім'я чужих інтересів, поневіряння на чужій землі і в чужому краї.

Край Дунаю трава шумить,
А в тій траві козак лежить,
А в головках ворон кряче,
А в ніженьках коник плаче.
Вибив землю по коліна,
Пробуджає свого пана.
Або інша пісня:
Недалеко в чистім полю
Лежить козак на камені,
Права ніжка у стремені,
Коник його біля нього,
Гребе землю, будить його і т.д. [16:5, 911-912].

Можна згадати й інші пісні, такі, як «Кривая доріжечка», «Гей, в Чернівцях землі нема», «Ой служив я в цісаря», «У катуні добре бити», «Гдесь мій милий на війночці», «Сім рік, каже, тому будеть», «Ой нікому так не горе» та ін. Окремі з цих пісень походять ще з дружинної поезії, з козацьких пісень, у них дорога, «широкая, приубитая, чорним шовком перевитая, слізоньками приулитая» стає сиволом жовнірського поневіряння чужиною/ У вояків «смерть за плечима», кожен із них «в кирці по коліна», «служить з бідою», а його змарноване молоде життя порівнюється з рожевим (білим) цвітом, що його «розвіяв вітер та й по всьому світу». У цих піснях лише замінювалося слово «воїн», «козак» на «солдат», «некрут», «жомнір», а картини людських поневірянь і страждань залишаються незмінними.

«Duma ukrainna» («Powiedz, wdzięczna kobzo moja…») Адама Чагровського сперта на «руську первинну основу», вона відзначається високим почуттям національної самосвідомості, патріотизму, любові до рідної землі, особливо синівської любові до рідного краю – Поділля, зверненням до реального земного життя.

В оригіналі:

Powiedz, wdzięczna
kobzo moja,
Umie li co duma twoja,
Cóż może być
piękniejszego
Nad człowieka
rycerskiego?

Cóż nad pograniczne
kraje,
Kędy skoro lód roztaje
Ujźrzysz pola
nieprzejźrzane,
Młodą trawą
przyodziane?

Ujźrzysz dąbrowy
rozwite,
Ujźrzysz ptastwo
rozmaite,
Zwierzu stada
niezliczone
I ryb roje niezłowione.

У перекладі Ростислава Радишевського:

Тож скажи нам, кобзо моя,
Що уміє дума твоя,
Кращої нема в устої
Від людини лицарської.

Йде на краї пограничні,
Як льоди зійдуть північні,
Й видно ген поля безкраї,
Зелен-травами зіткані!

Глянь, діброви листя вкрило,
Птаство різне налетіло,
Звірі зграями гасають
І роями рибки грають.

Неповторний колорит «Dumy ukrainnej», поєднання у ній усталених традицією художніх образів із широкими поетичними узагальненнями, діалогічність із циклом жовнірських «lamentów» про поневіряння жовніра на чужині приваблювала багатьох письменників. Її першотекст та його різні варіанти, аж до варіації Адама Чагровського, використовували польські митці, напр., Адам Міцкевич включив «Pieśń o żołnierzu tułaczu» («Idzie żołnierz borem, lasem») до «Pana Tadeusza» (вона звучить у концерті Янкеля), Стефан Жеромский використав її у «Popiołach», трагедії «Sułkowski», в оповіданні «O żolnierzu tułaczu». Фольклорна основа про поневіряння вояка на чужині лежить в основі окремих поезій Тараса Шевченка 1847-1857 років, зокрема його циклу «В казематі», творів Юрія Федьковича «При відході», «Рекрут», «Марш на Італію», «Дезертир», віршів Івана Франка про рекрутське життя зі збірки «З вершин і низин», новел «Назустріч долі», «Юда», «Лист засудженого вояка до своєї жінки» Ольги Кобилянської та ін.

Адам Чагровський про себе писав:

Wiem, że tego nie pisał Rej ni Kochanowski,
Lecz żolnierski pacholek, ja, Adam Czahrowski.

Його перу ще належить збірка поезій, написана по-угорськи. Але вона не збереглася.

Підсумовуючи, можемо сказати, що починаючи ще із доби Відродження, тексти літератури українсько-польського пограниччя, а вона, ця література, безумовно, належить кількох народам (українцям, полякам, білорусам) зберігають риси «голосної» літератури, пов'язаної із пісенною традицією і тембром людського голосу, у них промальовуються мелодичні лінії, з'являється ритмічна регулярність, і, звісно, крім псалмів та їх переробок, гімнів, стихарів, ірмосів і т.д., у літературу вкраплюються пісні-голосіння, як це помічаємо у Себастіяна Фабіяна Кленовича, та козацькі пісні, як це бачимо в Адама Чагровського. Зміст слова постає у новому пісенному значенні: панує не трансцендентна ідея, як це було у середньовіччі, а емоційна і образна суть живих земних понять, що призводить до демонтажу риторичної системи художньої оповіді, власне прокладається дорога до перевороту, який пізніше здійснить Тарас Шевченко.

Література:

1. Білик М. Давній Львів за «Роксоланією» С.Ф.Кльоновича в перекладі І.Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1949. – Зб.2. 2. Worek Judaszów, to est Złe nabycie majętności. Wyd. krytyczne. K.Budzyk, A.Obrębska-Jablońska. – Wrocław, 1960. 3. Данилов В. Древнйшее малорусское причитаніе // Кіевская старина. – 1904. – Т.87. 4. Klonowocz S. Flis, to est Spuszanie statków Wisłą i innymi rzekami di niej przypadającymi, wyd. Hrabec S. – Wrocław, 1951] 5. Klonowicz S. Ziemie Czerwonej Rusi. Per. Wł.Syrokomłi // Przekłady poetów polsko-lacińskich. – Wilno, 1851. – T.3. 6. Krzyżanowski J. Klonowicowa facecja o Rusini i niedźwiedziu. – Paralele (Warszawa). – 1977. – Wyp. 3. 7. Lewicki K. «Victoria deorum» na tle literatury renesansowej. Sprawozdanie Dyrekcii Gimnaziumu I-go. – Stanisławów, 1911. 8. Літопис Руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К., 1989. 9. Mikulski T. Adam Czahrowski. Portret literacki // Rzecy staropolskie. – Wrocław, 1964. – S.12-18]. 10. Milewska B. Dwie redakcje poematu Sebastiana Klonowocza «Victoria deorum» // Eos. – 1977. – Z.2. 11. Nadolski B. Geneza Roxolanii Sebastiana Klonowicza // Szymon Szymonowicz i jego czasy (zbior.). – Zamość, 1929. 12. Nowicki A. Boginie Sebastiana Klonowocza // Euhemer. – 1978. – Nr.1. 13. Stankowa M. Sebastian Klonowicz, pisarz i

rajca miasta Lublina. 1573-1602 // Archeion. – 1967. – №.46. 14. Стороженко А. Польско-латинскій поэтъ Севастіанъ-Фабіанъ Кленовичъ. – К., 1881. 15. Tretiak J. Dawna pieśń żołnierska // Tretiak J. Szkice literackie. – Kraków, 1901. 16. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. – Спб., 1874. – Т.5. 17. Cytowska M. «Victoria deorum», zapomniany utwór Sebastiana Klonowocza // Eos. – 1952/1953. – Z.2. 18. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI-XVIII ст.: У 2 кн. – К., 2004. – Кн.1. 19. Франко І. «Тополя» Т.Шевченка // Франко І. Твори: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980щ. – Т.28.

Каріна БАГРАТІОН-МУХРАНСЬКА (Київ)

ПСИХОЛОГІЯ СПІЛКУВАННЯ : ДО ВИКОРИСТАННЯ ОЦІНОЧНИХ КАТЕГОРІЙ “ДОБРО” ТА “ЗЛО” В УКРАЇНСЬКІЙ ШОТЛАНДСЬКІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ

Стаття є продовженням дослідження вживання оціночних категорій «добро» та «зло» та їх архаїчних відповідників в українській,щотландській,французькій народній та літературній творчості.Аналіз був здійснений на основі різноманітних джерел(фольклорні та літературні пямятки), які існують у шотландському, українському,французькому мовному середовищі. Було підтверджено слушність міждисциплінарного підходу до вивчення цієї проблеми та її органічного вивчення у симбіозі з іншими науками.

Ключові слова: лінгвістичний аналіз, народна творчість , оціночні категорії «добро» та «зло».

The article is dedicated to the study of the categories of good and bad and their analyses on semantic level .The analyses was executed on the basis of the selected Scottish Ukrainian and French material. The results of the investigation were reached by means of linguistic and literature research and demonstrated the universal meaning of the given categories. The criteria of the old and modern outlook, the world understanding and mentality were analyzed in the scope of the various meaning of such opposite categories. The interdisciplinary approach proved to be efficient.

Key words: linguistic analyses, folklore, literature, evaluation categories”good” and “bad”

Актуальність дослідження: Любов європейців до творів, у яких відбиті важливі події минулого й сучасного життя, виняткові події громадського та родинного побуту, різні пригоди героїв, — відзначають всі дослідники, що вивчали фольклор у поєднанні із історією, культурологією,психологією. Вживання оціночних категорій «добро» та «зло»,що є найрозповсюдженішими у таких творах, розглянуті нами на обраних прикладах із шотландської,української, французької фольклорної та літературної спадщини, є «лакмусовим папірцем» світосприйняття цих народів. Говорячи про інтертекстуальні зв'язки цих категорій із духовною спадщиною митців, що вживають ці категорії у своїй творчості, таке дослідження чіткіше окреслює процес впливу народної творчісті на доробок українських,шотландських та французьких авторів та, як результат, на світовий літературний процес.Крім того, з’ясування взаємодії елементів триєдності – «фольклор–література–історія» як типового явища, притаманного багатьом культурам, все більше входить до наукового обігу,відкриває нові можливості для глибинного розуміння менталітету та загальноєвропейських цінностей.

Мета дослідження: А.А. Леонтьєв у своїй роботі «Психологія спілкування» говорить про те, що цілеспрямована людська діяльність неможлива без комунікації. [Леонтьев, 2012, 1]. Людина, будучи за своєю природою істотою соціальною, вступає в особливий ряд відносин, званих комунікативними. Відносини, що встановлюються між людьми в процесі їх діяльності визначаються як суспільні відносини. Це широка категорія, що включає виробничі, політичні, моральні, психологічні відносини. Вони можуть бути офіційними і неофіційними, діловими,пов'язаними з навчальної та трудової діяльністю, особистими.Вони можуть бути оціночними і дієвими. Отже,у структурі спілкування людей, їх взаємодії широко присутній оціночний елемент. Це дає нам право ще раз довести справедливість точки зору про те, що кожен із елементів твору є взаємопов'язаним і те, що текст представляє єдиний комплекс поведінкового, емоційного і когнітивного компонентів , що мають право бути розглянутим у симбіозі усіх його елементів. Такий «органічний» текст,що народжується випромінює ті естетичні орієнтири й духовні шукання українського та шотландського суспільства, які не підвладні моральній девальвації, скороминущим політичним та ідеологічним інтересам.

Предмет дослідження: нами були розглянуті деякі випадки використання розповсюджених оціночних категорій «добро» та «зло» та була доведена подібність їх вживання в українській,щотландській, французькій народній та літературній творчості.Ми,також, стверджуємо ,що вони додають психологічного забарвлення, несуть в собі ознаки національної ментальності та світосприйняття, передають здоровий глузд народу й подекуди патріотичні почуття авторів.

Об'єкт дослідження: використання оціночних категорій «добро» та «зло» на основі різноманітних фольклорних та літературной джерел, що у різні часи були використані шотландськими,українськими та французькими письменниками.

Наукова новизна дослідження : Кільтурологія в Україні, нарешті, отримала статус синтетичної гуманітарної науки з власним предметом, відмінним від філософії, історії, мистецтвознавства тощо. Ним є культура як комплекс матеріальних, духовних, соціальних, інтелектуальних та інших набутків суспільства, обумовлених завжди конкретною в часі й просторі системою цінностей та моделей світосприйняття. Тож, цілком логічним і актуальним,є поява навчальних посібників та статей з історії української та західної цивілізації, у яких стверджується універсальність оціночних категорій, проводиться пошук спорідненого у національному характері і творчості .

Аналіз останніх досліджень та публікацій:При дослідженні данної проблеми використовувалися роботи Якобса Р. «Праці з поетики», Ващенко В. С. «Слово та його значення: Посібник з лексикології», Кузнецової Э. В. Лисиченка Л. А. «Лексикологія сучасної української літературної мови», А.А.Леонтьєва «Психологія спілкування».Особливе місце у нашому дослідженні займають інтерактивні джерела такі як «Українські традиції»(http://traditions.org.ua).Із закордонних робіт,були проаналізовані Snyder F.B. "Robert Burns. His Personality, His Reputation and His Art", Pierson H. "Walter Scott and Robert Burns", "Ministrelsy of Scottish Border,consisting of

historic and romantic ballads, collected in Southern countries of Scotland;with a few modern date founded upon local tradition", Реізов Б.Г. «Творчість Вальтера Скотта». Світовий фольклор насичено сюжетами, в яких відбито постійне протистояння добра і зла. У результаті ми стаємо носіями певної психолінгвістичної інформації, яка інстинктивно відображається у нашому повсякденному житті через спілкування та реакцію на зовнішній світ.Антоніми добро та зло виражають доповнювальні,оціночні, комплементарні відношення, оскільки характеризуються наявністю протилежних сем («позитивне» – «негативне»).Воно має споріднене значення й застосування в українській, шотландській,французькій літературі. Тож проаналізуймо контекстуальну реалізацію значень іменників «добро» та «зло» на деяких українських,шотландських та французьких прикладах. У наших попередніх дослідженнях ми,за значеннєвою відповідністю певній сфері життя людей, умовно розподілили їх на 3 групи: І. Побутова сфера: «*Добре чути далеко, а зле ще далі*» [Українські традиції 2012, 2]. У баладі "Sir Aldingar" архаїчний епітет "ugsome"(поганий, жахливий, негідний,огидний,брехливий) містить оціннюючий компонент і виражає різко негативне, презирливе відношення короля до виродка-жебрака, що образив королівську гідність: "*Since she has lain into your arm.She never shall lie in mine. Since she has kissed your ugsome mouth, She never kiss mine'*[Alexander1982,3.].Можна припустити, що словосполучення "ugsome mouth", констектуально, розширює свою парадигму до значення «людина,що каже огидні речі,бреше».Використання застарілого слова підкреслює емоційну напруженість ситуації, передає настрій героя: обурення і разом з тим біль, оскільки королева покохала не доблесного лицаря, а потворного жебрака.

ІІ. Соціальна сфера: «*Буде добре, як мине зле*»[Українські традиції 2012, 2]. Пророцтва Томаса Римача, "шотландського Ностардамуса", відомого барда,що активно «жили» у народній памяті шотландців, були широко запозичені Вальтером Скоттом.У тексті балади про Томаса Римача,яку він вікористав, співіснують синоніми "boot" (добро, користь) і "help", яке перекладається власне як «добро».Іменник "boot" на момент запису балади вже було архаїзмом, "help" – нейтральним словом: "*When bale is at hyest, Boot is at next, help enough there may be*".[Багратіон-Мухранська 2007,5].Архаїзм мав більшу експресивність через невживаність в сучасній мові і, крім того, відрізнявся від свого синоніма відтінком значення, передача якого була необхідна у баладі з драматичним сюжетом. Цей іменник вживався не просто в значенні «допомога», а «добро, протидія злу, порятунок у вжливий момент,коли ,здається, вже немає надії». Тут ,також,зустрічається застаріле слово "bale" у значенні «нещастя, зло,горе, лихо». В іншій відомій баладі "Laird o Drum" можна знайти архаїзм "rue". Ця балада оповідає про події, що відносяться до другої половини XVII в.Це дозволяє зтверджувати, що на момент виникнення і запису лексична одиниця "rue" у значенні «шкодувати, страждати у результаті злих вчинків,чинити зло « використовувалася саме у значенні "шкодувати про щось, каятися". Архаїчний варіант іменника "rue" має емоційно-стилістичну спрямованість. Його вживання зумовлене поетичною задачею додати монологу героя схвильовано-поетичної направленості, донести глибину

хвилювань головного героя, який забувши про родову честь, робить пропозицію дочці селянина, що відмовляє, розуміючи неможливість нерівного шлюбу: “*O, my bonny, bonny may, Will ye not rue upon me?A sound, sound sleep I’ll never get Until I lie ayon thee.Than were they weire of two black monkes Eche on a good palfrey*”. III. Релігійна сфера: «*Доброго і корчма не зіпсує, а лихого і церква не направить*». [Українські традиції 2012,2]. Французькі джерела: *«Із добрим товаришем у дорозі — і пішки, а наче на возі»* [Афоризми 2012, 4]. Цікавим і спільним у менталітеті шотландців ,французів та українців,як виявляється, є певний ескапізм, відсторонення від негативного з одного боку та прагматизм із іншого: «*Добре треба шукати, а зло саме прийде*» [Українські традиції 2012,2]. У французькій народній творчості :*»Зло минулося — молитва забулась»* [Афоризми 2012, 4].Згідно із старовинними баладами на історичну тематику, майбутнє кровопролиття між шотландцями й англійцями було показене Томасу Римачу в образі кривавої ріки, в яку фея завела провидця по коліно.Проте, пророцтва про подальші нещастя батьківщини слухач Корспатрик,один із головних героїв балади, не схотів вислуховувати і натомість поцікавився про благодатні часи для Шотландії: *Enough, enough of curse & ban. Some blessings show thou now to me*”[Багратіон-Мухранська 2007, 6].

Висновки та перспективи подальшого розвитку:текстоцентричні значення оціночних категорій «добро» та «зло» є похідними від на певних контекстуальних обставин, психологічних основ спілкування,світобачення народу. Семантична структура слова являє собою складне явище, яке можна охарактеризувати тільки врахувавши його всебічні зв’язки із позамовною дійсністю та усередині лексичної системи. Спроби піднятися до аналізу культури через аналіз універсальних, морально-етичних категорій добра і зла у контексті літературних країн, що знаходилися у схожих соціо-політичних умовах дійсно відповідають потягу сучасних лінгвістів психологів та літературознавців розглядати європейську цивілізацію як результат колективного та індивідуального розвитку. Аналіз творів, де згадані категорії грають провідну роль, дозволяє пов’язати сучасний літературний процес із тим, що слугував його основою. Він забезпечує розуміння системного зв’язку всіх складових світової культурної спадщини, формує світоглядну позицію, що виростає на вагомому культурному, фольклорному та історичному грунті.Дослідження українських, шотландських та фрвнцузьких творів(фольклорних та літературних) переконує в тому, що прагматичний елемент, який пізніше відобразився у творах европейських письменників та науковців, може вважатися слушною причиною для подальшого вивчення літератури,фольклористики та психології у їх симбіозі.

Література:

1.Леонтьєв А.А «Психологія спілкування«. - Тарту, 1974. - 310 с.2. «Українські традиції»: інтерактивний портал української народної творчості/ путь доступу: http://traditions.org.ua/usna-narodna-tvorchist/pryslivia-ta-prykazky/152-pryslivia-ta-prykazky-prodobro – 2012–2 с. Alexander J.H. “ Scott and his Influence: The Papers of the Aberdeen Scott Conference”, 1982. - Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, 1983. – 467с. 4. «Афоризми» інтерактивний портал французької народної творчості/ путь доступу: http://www.portaltattoo.ru/aphorisms_in_french.html – 2012–2 с. 5.Багратіон-Мухранська К.В. »Фольклорні джерела творчості Роберта Бернса та Вальтера Скотта у контексті антиномії історія-вигадка»: дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07 "Фольклористика "/Каріна Володимирівна Багратіон-Мухранська Київськ. нац. ун-ту.ім.Тараса Шевченка – К., 2007. – 114 с.

УДК 81'255.2:159.922.4(100):316.323.3

Ірина ВАКУЛИК (Київ)

«ЛЮБИ ПРИРОДУ НЕ ЯК СИМВОЛ …»

У статті розглядаються питання інтерпретації міфологічних мотивів і образів у творчості М. Рильського, представлено механізм взаємодії мікроконтексту поезії неокласиків як одиниці пам'яті.

Ключові слова: українські неокласики, концепт, вербальний код, авторська картина світу.

In the article problems of language competence is seen as a universal conceptual representation of reality, which is the projection of the external and internal features of the experience of ethnicity.

Keywords: in a civilized manner linguistic jurisdiction, linguistic picture, informative picture of the world.

Творчість українських неокласиків як представників високої культури, котрі залишили неоціненну спадщину і внесли величезний вклад у збагачення української літератури, неодноразово ставала предметом досліджень науковців. Переважно ці праці стосувалися окремих аспектів поетичного словника та поетичного мислення М.Зерова, М.Рильського, П.Филиповича, Ю.Клена, М.Драй-Хмари. Науковці порушували питання, пов'язані із своєрідністю художньої мови та мовотворчості неокласиків (Л.Ставицька, О.Ашер, Л.Таран, В.Сарацин, О.Томчук, О.Коваль), зверталися до розгляду словесних образів (С.Єрмоленко, С.Буркут, О.Черевченко, М.Кудряшова), аналізували функціонування фразеологізмів у мові поетів (Л.Зіневич, В.Калашник), відзначали специфіку звукопису та поетичного синтаксису творів неокласиків (М.Ласло-Куцюк). Проте невирішеними залишаються питання, присвячені розглядові «ембріонів мовленнєвих операцій» (термін російського філософа С.Аскольдова), тобто інформаційної структури свідомості поетів як одиниці пам'яті.

Мета нашого дослідження – проаналізувати концепт квітів у ранній творчості М.Рильського, використовуючи елементи компонентного, контекстуального та зіставного аналізу; дати характеристику концептуальним пріоритетам автора, розглянути механізм взаємодії вербального і чуттєво сприйманого, дослідивши мікроконтекст поезій.

У ранніх збірках Рильського значне місце посідає тема природи. Поглянемо на їх промовисті назви – «На білих островах», «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Тринадцята весна», «Крізь бурю й сніг», «Де сходяться дороги», «Гомін і відгомін».

«Люби природу не як символ Душі твоєї, Люби природу не для себе, Люби для неї…», – читаємо у раннього М.Рильського. Із часів тютчевського «Не то, что мните вы, природа» і франкової «Лісової ідилії» («Тут силогізмів суть думок не ловить, Природа серцю щиру правду мовить») не багато з'являлося таких сповідей про злиття поета з природою, а через неї – і з цілим світом. У такий спосіб український неокласик відмежовував власну поезію від естетики символізму, який намагався знайти в природі всілякі

містичні символи, а тому з'являлись: «На грані вічного нічого, - Думок нема. Німий язик, німа розмова, - Душа німа.»

Автор пов'язував із природою своє уявлення про красу і мистецтво, адже гармонія в природі може дорівнюватись гармонії в мистецтві .

Якою бачив поет природу? Це гаї і луки, квітучі або вкриті зимовою паморозззю сади, білі гречки і зелені осінні вруна, запах вишень та яблук, скошене просо, гудіння джмеля і сюрчання зеленого коника. «Вона – це мати», – скаже поет. Непишна і водночас повна чар. Її храм захистить і ніколи не зрадить, заспокоїть і дасть свободу польоту.

У поезії «На білих островах» ми бачимо богиню веселощів і юності Флору, що володарювала над квітами, яким знаходилось місце і в війнах, і на бенкетах, і в урочистих поховальних процесіях, і на шлюбному ложі. Ними прикрашали вівтарі й місця жертвоприношень, вони були цілющими ліками і охоронцями домашнього вогнища. Тому не випадково у поезіях раннього Рильського так часто зустрічаються квіти. Переважно це цариця і дар богів – троянда, лілія як символ краси, квітка смутку і смерті, невинності й скромності – фіалка, лілея, яка уособлювала витончений смак, надію і непорочність. Згадує поет і дерево Аполлона (лавр), рослину богині мудрості Мінерви – митру; оспіваного Овідієм нарциса та найчарівнішу літню квітку – гвоздику («В косовицю», «Діана», «Odi et amo»).

У «Метаморфозах» Овідія читаємо: «Abstupet ipse sibi, vultuque immotus eodem Haeret, ut e pario formatum marmore signum. Cuntaque miratur, quibus est mirabilis» [8, VIII, 183-234, с. 169]. («Він сам собою вражений, і обличчям своїм застиг нерухомий, ніби вівтар з пароського мармуру. І все дивується, наскільки (він) є незвичайним.» Пер. автора). Тому у Рильського: «В освяченнім гаю, де зеленіє лавр – Стрункої Дафни тінь і знак ясної слави – По росяній траві пробіг дзвінкий кентавр, Що мудро вчить мене розпізнавати трави» («В освяченім гаю»).

Κένταυρος у давньогрецькій міфології називали химерні істоти, напівлюдей-напівконей, які населяли підгір'я Тессалії. Найзнаменитішого звали Хірон – вчитель, ворожбит, лікар, музика. Він був єдиний, хто переміг звірячу хіть свого племені, а по смерті був узятий на небо і перетворився на сузір'я Стрільця. Такі примітки давав М.Зеров до сонету «Хірон» (1922): «Давно забувши рідний свій табун, Він звик до лікарства і лірних струн, До людських слів і Фебового лавра» [2, с. 27].

На честь богині весни влаштовувалися щорічні (наприкінці квітня) свята квітів, де жінки під звуки труб і литавр змагалися з бігу й боротьби. Переможниць заквітчували ліліями, а також засипали цілим дощем квітів. Тому у Рильського лілія – це квітка розкошів, квітка вишуканості, витонченого смаку, якою багаті патриції прикрашали себе, свої ложі, навіть колісниці («Марина»), символ непорочності – у поезії «Розцвілися садки й одцвіли», «В кав'ярні пусто», символ надії у поезії «Людські розмови … десь дзвін церковний».

Ще одній дивній і незрівняній за ніжністю запаху квітці – фіалці присвятив М.Т.Рильський чимало поезій: «З лукавим поглядом ясним», «І дзеркало води,і співи журавлів», «Єсть ім'я жіноче, м'яке і ясне», «Чужоземка», «Чорні троянди, «Не показать, не заховать я хочу», «Синя далечінь», «Весняне» («Не бійся ніжкою фіалки ти топтать: Там, де ступила

ти, ще легше розцвітать…») Зустрічі з коханою асоціюються у поета з «фіалок заглушеним подихом», «непевно-фіалковою млою», «димом фіалковим». («Ти зійшла, ти злетіла по сходах, Ти торкнула дзвінок і ввійшла… О фіалок заглушений подих»). Таке варіювання кореня свідчило лише про скромність, невинність, чистоту, напоєність життям і щастям, а також про пробудження природи.

Згадаймо, який подарунок – звістку подавала щовесни Прозерпіна своїй матері Церері [6, с. 19]. Ця квітка водночас стала і девізом Афін, котрі оспівував Піндар як заквітчане фіалками місто, а скульптори та живописці зображували іу вигляді жінки з вінком фіалок на голові. Вінками й букетами з фіалок греки любили прикрашати і себе, і своє житло. У Рильського – «фіалки на столі прив'яли – А небо квітне у вікні» («Весняне»).

Гомер, бажаючи якнайяскравіше змалювати всю чарівність гроту німфи Каліпсо, каже, що він був уквітчаний такими чарівними фіалками, що навіть Гермес, котрий вічно поспішає й ні перед чим на зупиняється, не міг не уповільнити свого кроку: «Вкруг зеленели густые луга, и фиалок и злаков Полные сочных. Когда бы в то место зашел и бессмертный Бог – изумился б, и радость в его бы проникла сердце» [1, V, с. 70-75].

Римляни вважали цю квітку цілющою і додавали в вино, котре називали весняним напоєм, без якого не минала жодна радісна подія, жодне релігійне свято [9]. Можливо, тому околиці Афін перетворилися на плантації фіалок, а Генуя навіть карбувала фіалку на своїх монетах. Галли вважали цю квітку символом невинності, скромності, цноти, тому нею посипали шлюбне ложе і прибирали могилу передчасно померлої нареченої. А нащадки галлів – французи – у день поетичних змагань, які відбувались щорічно в Тулузі, нагороджували найкращого майстра золотою фіалкою.

Вінком із троянд, перевитих миртою, прикрашали наречену. Трояндами заквітчували двері в її помешкання, а пелюстками осипали шлюбне ложе. Вже згадану мирту римляни так і називали – шлюбною миртою (Myrtus coniugalis). У Рильського читаємо: «Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі Образ Кіприди її благословляє з кутка. Ми принесемо богині смокви медово-солодкі, Темний, міцний виноград і молодих голуб'ят. Сонце сховається в морі, троянди запахнуть п'янкіше, Руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста… Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути І в заворожену ніч мудрого сина зачать.» Ця поезія, написана у 1921 р., стала шедевром любовної лірики Рильського, про яку на сторінках «Червоного шляху» одразу з'явились різноманітні відгуки, серед яких зустрічаємо і рецензію В.Сосюри. Це були слова вдячності за «Молитву подружжя»: «Вона простотою і силою нагадує кращі зразки античної поезії, навіть колорит автор добрав класичний,і гекзаметр тут тільки вінчає гармонію» [10, с. 294].

Тут дотримано давньогрецького колориту: і античний розмір – гекзаметр, і міфологічна Афродіта (Кіприда), улюбленими птахами якої були голуби, а серед квітів – троянди, і предмети реалії, пов'язані з побутом давніх еллінів –»смокви медово-солодкі», «молоді голуб'ята» (як предмет релігійної жертви), «Міцний виноград». Ясно відчутний і урочистий, гімновий лад.

Вірші поетеси з о. Лесбос, Сапфо, яка присвятила свої гімни Афродіті, відомі у різних перекладах і наслідуваннях. У поетичній спадщині Рильського

теж знайшлося місце «Сапфо до Афродіти», який істотно, наприклад, відрізняється від перекладу Вяч. Іванова, схожого на класичний зразок молитовного звернення: «Радужно престольная Афродита, Зевса дочь бессмертная, казнодейка! Сердца не круши мне тоской-кручиной! Сжалься, богиня!»

Вірші Сапфо називали втіленням жіночої ніжності, душевного багатства і досконалості. Грецька поетеса могла цілковито віддаватися своїм переживанням, чутливо сприймала найменший прояв навколишньої природи, а тому постійно зверталась до неї, зливаючись воєдино і в радості, і в горі. Так само і у Рильського: «Несіть богам дари! Прозорий мед несіть, Що пахне гречкою і теплими дощами… І короп золотий в глибинах чистих вод, І пари голубів, покірних Афродіті, І звір із темних нір, і соколи з висот, І молоді уста, жагою нерозкриті» («Несіть богам дари») .

«Любити треба вміть! На все є спосіб», – з'явиться на сторінках віршованої провісті «Марина» (1933). Це знав ще і Овідій, автор «Метаморфоз», де Філемон і Бавкіда стали символом нерозлучного подружжя, і «Мистецтва кохання» – « тому й умів і Левконій, і Лідій ловити, як рибалка пліточки». Знали Проперцій і Катулл, яких вважали найбільшими ліриками Риму. «Ненавиджу і люблю, можливо, ти спитаєш, чому це я роблю. Не знаю, але відчуваю, що це відбувається, і мучуся.» Ці слова присвячував Катулл своїй коханій Клодії, ім'я якої римський поет ніде не зазначає, а лише використовує псевдонім – Лесбія.

«Що розлучає й єднає нас? Чому ти рідна? Чому ти чужа? Чому між нами любов – межа? Люблю твій цілунок, ненавиджу сміх…» Ця поезія М.Рильського «Odi et amo» зі збірки «Синя далечінь» так схожа на зеровський переклад Катулла «Про своє кохання» (XXXV) – «… відчуваю в собі біль цей і мучусь, і терплю». І хоча критика певний час не сприймала у Рильського розумної насолоди радощами життя, вважаючи, що у поета нема душевної домінанти, бо немає ні ясних цілей, ні твердих рішень, його герої радісно вигукували: Gaudeamus igitur, Iuvenes dum sumus. «Gaudeamus і жарти, сперечки, цілунки і бризки…»

Переспів античних мотивів у ранній творчості Рильського – це епікурейські мотиви та пов'язані з ними описи природи, пристрасне чи нерозділене кохання, натяки на різні міфічні істоти, образи античних богів та героїв, які асоціюються з певними квітами. У такий спосіб автор розвивав українську поетичну традицію, збагачував поезію надбаннями античної літератури. Саме тому його твори увійшли до скарбниці світової літератури.

Отже, дослідивши семантико-граматичну і комунікативну єдність концепту квітів, ми можемо говорити, що у ранній поезії М.Рильського цей концепт виступає індикатором античного значення, надаючи йому функціональної ваги. Це пояснюється естетичними домінантами українського неокласика, які сформували його індивідуальну авторську картину світу. Таким чином, зазначений концепт характеризується багатосмисловою напруженістю, має власний підпорядкований вербальний код, що імплікує метаобрази у свідомості читача.

Перспективи проведеного **дослідження** полягають у тому, що його матеріал може бути використаний в учбовому навчальному процесі при викладанні суміжних дисциплін, які охоплюють історію української та

зарубіжної літератури, на практичних заняттях з античної літератури, античної та світової культури для систематизації концептів, а також їх інтерпретації у творчості українських неокласиків.

Література:

1. Гомер. Одиссея. – М.,1986. 2. Зеров М. Антологія римської поезії. – К., 1927. 3. Зеров М. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т.1. 4. Золотницький М. Квіти в легендах та переказах. – К., 1992. 5. Коваль О.В. Словотворчество поэтов-"неоклассиков" и его роль в обогащении выразительно-изобразительных средств украинской речи. Дис. ... канд. филол. наук по специальности 10.02.01 – украинский язык. – Запорожский национальный университет. – Запорожье, 2008. [Электронный ресурс] . – Режим доступу: 04.10.2010: . – Загл. с экрана. Язык рус. 6. Міфи Давньої Греції. – К.,1980. 7. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. – К., 1980. 8. Овидий. Метаморфозы //Попов А.Н., Шендяпин П.М. Латинский язык. Элементарный курс. – М., 1970. 9. Парандовський Я. Міфологія. – К.,1977. 10. Червоний шлях, 1923. – № 3.

УДК 821.161.2:316.323.3

Ірина ВАКУЛИК, Вікторія ОВЧАРЕНКО (Київ)

ВПЛИВ АНТИЧНОСТІ НА ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У роботі йдеться про вплив античної літератури на творчість відомого українського письменника Тараса Григоровича Шевченка.

Ключові слова: античність, міф, Шевченко,просторово-часовий простір, міфотворець.

The paper deals with influence of ancient literature on the work of famous Ukrainian writer Taras Shevchenko and its development in the process of the writer's self-completion as a creator of the myths.

На початку XIX ст. античність стала об'єктом серйозних історико-філологічних досліджень, пожвавилося вивчення античної культури та класичних мов, збільшилась кількість перекладів творів античних авторів, художники шукали теми в античній міфології та історії.

Актуальність. Античність і нині залишається зразком досконалості, котрий слід вивчати та досліджувати. Отже, науковці, визначаючи різні аспекти досліджень, все частіше звертаються до традицій – провідних ідейно-художніх принципів античної культури, розкривають все нові грані творчого авторського осмислення, демонструючи авторську майстерність митців (поетів, мислителів, художників тощо).

Поетична спадщина Шевченка – це оригінальний синтез фольклорно-національного і античного начал. Це зразок досконалості, який потрібно вивчати та досліджувати, знаходити все нові скарби у безкінечному джерелі знань. Визначення різних аспектів античних традицій, провідних ідейно-художніх принципів античної культури у творчості митця дає можливість розкрити нові суттєві грані становлення Шевченка як поета, художника та мислителя.

Мета нашого дослідження – визначити загально-типологічні закономірності та відповідності античної міфології в творчості Тараса Шевченка, а також чинники, що їх зумовили.

Шевченків міф складає фундаментальний код його всієї поезії і його становить найглибші і найповніші розв'язки його символізму. У міфологічне

мислення автор вкладає «універсальні істини», створюючи у такий спосіб власні моделі, які вибудовує з конкретних елементів власної культури [11].

С. Савченко у статті «Шевченко і світова література» розглядав творчість поета в контексті зв'язків зі світовою літературою, і античності поміж них належить чільне місце. Є. Ю. Пеленський, творча спадщина якого десятиліттями була недоступна широким науковим колам в Україні, у роботі «Шевченко – класик» висвітлював роль античної культури в становленні Шевченка-художника і Шевченка-поета (античні мотиви і міфологічні образи у творах автора останніх літ, поетика, ритміка та стилістика цих творів [8]. Автор вважав, що Шевченко в небувалому синтезі споруджував могутні й величні засади свого стилю. У студіях про Шевченка О. Білецький наголошував на важливих моментах теми «Шевченко і античність» і торкнувся деяких проблем цієї теми, відзначаючи, що «зв'язки Шевченка з світовою культурою безперечні, як безперечна надзвичайна естетична сприйнятливість поета» [1]. Потім слідувала ціла низка літературознавчих досліджень які розкривали поодинокі аспекти заявленої проблематики [2]. Т. Мейзерська цікавилась складним співвідношенням міфу й історії у творчості поета. На думку науковця, «… як художник Шевченко конкретну історію перетворює в міф, сакралізуючи її, <…> як політик – а він і найбільший політичний поет свого часу – постійно прагне до де сакралізації міфу…». Авторка вважає, що Шевченко взагалі «не творить міфу; він знаходиться всередині його; і міф діє через нього, через стихію його індивідуального натхнення, що підсвідомо виливається в слові» [6]. Міф у Шевченка розкриває «глибоку правду» суспільства, фокусуючи увагу на його внутрішній динаміці, цілком незалежній (з міфологічного погляду) від об'єктивного часу та історії [3]. Варто назвати також праці М. Білика, Т. Чернишової, В. Яніш, Ю. Микитенка, М. Шах-Майстренко, М. Ласло-Куцюк та ін. [4].

За допомогою міфів митець намагався осмислити оточуючий світ, зазирнути у складний і суперечливий світ людини, образними засобами зробити очевидним геніальний здогад давніх греків про те, що все на світі плине, все міняється, ніщо не залишається незмінним.

Перевтілення, як і Овідія, цікавили Шевченка. Вони немов допомагали зафіксувати рух, продемонструвавши порив зовнішній, порив внутрішній. Вони намагалися побачити зупинену мить, щоб із твердістю заявити: «Август – язичник, посилаючи Назона до диких гетів, не заборонив йому писати й малювати. А християнин Микола заборонив мені і те, й інше. Обидва палачі. Але один із них палач-християнин. І християнин XIX ст., на очах якого виросла величезна держава світу, виросла на джерелах Христової заповіді», – про що читаємо у листі Т.Г.Шевченка від 19.06.1858 р. То був Микола Павлович Романов (Микола I), який встановиви режим військово-поліцейської диктатури, створив «третій відділ» канцелярії. У «Холодному Ярі» та «Неофітах», у поезії «N.N.» («О думи мої! О славо злая!») ми бачимо цю постать як безбожного царя, лютого Нерона й творця зла.

Поема «Неофіти, або перші християни» написана, як згадував у листах Шевченко, упродовж чотирьох днів і була присвячена Щепкіну. І авторові дуже хотілося прочитати і почути його дружні зауваження про події нібито з римської історії, налицьовані на сучасність.

Саме завдяки образам римської літератури доби Октавіана Августа, так званої золотої доби, ми побачили у поезіях Шевченка величезний біль, межу життя й смерті.

Неодноразово Т. Шевченко згадував, що він волів би бути Юлієм Цезарем: і працювати, і малювати, і надиктовувати. «Але мені це не вдалося, – пише поет у «Щоденнику». – За двома зайцями побіжиш – жодного не спіймаєш. Прислів'я справедливе. Не знаю, чи вмів Юлій Цезар малювати? Проте диктувати, говорити він міг одночасно стосовно п'яти різних предметів, чому я особисто не вірю» [10, с.142].

Шевченкові доводилося постійно й наполегливо відтворювати реальну дійсність. Митець прагнув найзрозуміліше, найчіткіше передати кожний образ, кожний мотив, який постава в його уяві. Тому ескізи, етюди, начерки посідають значне місце у його творчості.

У своїх творах він згадував політичних діячів (імператора Октавіана Августа; одного з дванадцяти цезарів Клавдія Нерона, який звинуватив християн у підпалі Риму; Луція Лукулла, полководця, що розбагатів , грабуючи завойовані області, і уславленого розкішшю бенкетів – звідси і вираз «Лукулів бенкет», котрий став синонімом до «ненажерства». Зокрема, про нього ми читаємо у листі до Анастасії Іванівни Толстої, дружини віце-президента петербурзької Академії мистецтв.

У повісті «Художник» Шевченко згадав про малюнок Карла Брюллова «Афінський вечір», на якому зображено Афінську вулицю і Перикла, котрий уславився на лише політичними та військовими діяннями, був відомим оратором свого часу і першим стратегом-керівником Афінської держави.

Історики античного світу також не залишилися поза увагою Шевченкового генія – образи Геродота Гелікарнаського (450-бл. 425 рр. до н. е.), автора історичного твору про греко-перські війни, а також давньоримського автора 142 книг «Ab urbe condita» («Про заснування міста») Тіта Лівія кільки разів згадується у повісті «Близнецы» (коли герої повісті Степан Мартинович Левицький і Никифір Федорович Сокира захоплено розповідають про Лівія). Давньогрецькі філософи Сократ і Геракліт, художник Апеллес, скульптор Фідій, поети Гомер, Вергілій, Квінт Горацій Фланк, Публій Овідій Назон, байкар Федр (повісті «Капитанша» його байки Шевченко назвав прикладом легкого, загальнодоступного читання) були для митця не лише ознакою ерудиції [9, с. 165], це був спосіб його власного мислення й існування.

Давньогрецький міфічний герой Прометей, перевтілені Філемон і Бавкіда, герої «Одіссеї» та «Іліади» оживали у малярських творах Шевченка, котрі були представлені серед десяти найкращих виставкових праць. Це роботи «Телемах на острові Каліпсо», «Нарцис», «Нарцис та німфа Ехо», розіграні у лотереї російського актора Михайла Семеновича Щепкіна.

А метафоричне вживання імен античних богів і героїв значно збагачувало емоційно-забарвлену лексику поета. «І я живу. І надо мною Своєю божою красою Витаєш ти, мов херувим,Золотокрилий серафим!… І ти, пречистая, святая, Ти, сестро Феба молодая!Мене ти в пелену взяла І геть у поле однеслаІ на могилі серед поля, Як тую волю на роздоллі,Туманом сивим оповила»[10, с.417].

В образі муз у ряді творів митець персоніфікував власну поетичну творчість, своє натхнення й покликання поета. Тому його музи – то «зорі», то «порадонька святая», «доля» чи «мати», «небога» чи «старенька сестра Аполлона».

Терпсіхору, музу танців, ми зустрічаємо у «Прогулке с удовольствием…», про Мельпомену, музу трагедії, читаємо у «Щоденнику» 930.06.1857) – Телемон був прихильником Мельпомени, а тому вступив до гуртка, де мав успіх у ролях Едипа, Фінгала, Дмитрія Донського.

Багато згадок у Т.Г.Шевченка про Аполлона, батька муз, про Афіну-Палладу, про народжену з піни морської – Афродіту, Геру; героїв троянського циклу – Андромаху, Гектора, Лаокоона, Менелая, Єлену, Париса, Патрокла.

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що Т.Г.Шевченка хвилювали образи, створені еллінами, про що яскраво свідчать і листи, і щоденникові записи, і повісті, і живописні полотна, і поезії. Його постійна увага до суспільно-політичного життя сучасного і минулого трансформувалася у його багатогранній творчості.

Можна говорити про типологічно міфологічне в поезії Шевченка, про наявність міфологічних пластів у його творчості, про міфологічний спосіб осмислення світу. В його поезії маємо справу з різними міфологічними структурами думки – від найпростішої – оповідної до найскладнішої – символічної. Античність для Шевченка – це живе джерело творчого процесу. Вона постійно живила генія. Всю свою творчість і все своє життя митець перетворив у міф, символ, таємницю, вічну тему для роздумів, яку завжди будуть переосмислювати та досліджувати.

Дослідження реєстру античних та давньослов'янських міфологем свідчить: авторські судження про прекрасне й потворне були не лише логічно сформульовані, вони являли собою естетичний ідеал. А допомагали його трансформувати міфи.

Дослідження творчої спадщини Т. Шевченка яскраво свідчить: на перехресті двох культур знайшов віддзеркалення творчий геній майстра слова. Визначення характерних рис і відмінностей різних етнокультурних типів дає можливість засвоїти універсальні механізми життєдіяльності етносів, культур і націй, а також вільно розглядати власну національну культуру в контексті світової.

Література:

1. Білецький О. І. Шевченко і західноєвропейські літератури. Від давнини до сучасності: Вибрані праці: у 2 т. / О. І. Білецький. – К ., 1960. – Т. 2. – С. 314 – 315. 2. Білик М. Й. Античні мотиви у творчості Т. Г. Шевченка // Тези доповідей наукової сесії, присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. – Львів, 1961 . – С. 42 – 44. 3. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Пер. з англ. С. Павличко. / Гр. Грабович. – К.: Рад. письменник, 1991. 4. Майстренко М. І. Шевченко і античність. Літературознавчий нарис. – Одеса: Маяк – Асоціація «Бригантина», 1992. 5. Мейзейська Т. С. Шевченко між міфом та історією // XXX наукова конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. – Донецьк, 1993. – С. 16. 6. Пеленський Є. Ю. Шевченко-клясик. (1855-1861)./ Є.Ю. Пеленський. – Львів; Краків, 1942. 7. Савченко С. Шевченко і світова література // Рад. література, 1939. – № 3. С. 116 – 128. 8. Скрекотень В. І. Міфологічні сюжети, мотиви та образи у творчості Т. Г. Шевченка // Шевченківський словник. – К., 1978. – Т. 1. – С. 407 – 408.

9. Шевченківський словник: У 2 т. – Т. 1. – К.: Вид-во УРЕ, 1976. 10. Шевченко Т.Г. Твори: В 5 т. – Т. 5. Автобіографія. Щоденник. Вибрані листи. – К.: Дніпро, 1979. 11. Яніш В. Б. Античний світ у творчості Шевченка // Світова велич Тараса Шевченка. Тези доповідей республіканської міжвузівської наукової сесії, присвяченої 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. – К., 1964. – С. 67 – 68.

Ярослава ВІЛЬНА (Київ)

УКРАЇНСЬКІ РОДИННІ ОБРЯДИ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

У статті аналізується роль української родинної обрядовості в плані репрезентації світоглядної та духовної іпостасі народу на прикладі повісті Г.Квітки - Основ'яненка «Маруся».

Ключові слова: український фольклор, світогляд, менталітет, родинна обрядовість, сватання, весілля, традиції, ритуал,похоронне голосіння.

This article analyzes the role of Ukrainian family rituals in terms of representation of ideological and spiritual incarnation of the people on the example of the story H.Kvitky - Osnovyanenko "Maria."

Keywords: Ukrainian folklore, philosophy, mentality, family ritual, courtship, marriage, tradition, ritual funeral laments.

Минуло майже 170 років од часу виходу першої книги «Малороссийских повестей, рассказываемых Грыцьком Основьяненком» (1834 р.). Пам'ятаємо, що через декілька років, у 1836 та 1837 роках, двома випусками було надруковано другу книжку повістей письменника, яка , так само як і перша, одразу стала популярним виданням. Та й досі, майже через два століття, для читацької аудиторії, що складається не з філологів –україністів, найстійкішою асоціацією на ймення – Г.Квітка-Основ'яненко лишається саме його повість «Маруся». Пояснити цей стереотип історики літератури та критики прагнули безліч разів і, треба віддати їм належне, доволі вправно аргументували своє бачення, але при тім ледь не в обов'язковому порядку дотримувалися посилань на характеристику Г.Квітки-Основ'яненка, висловлену в листі до П.Плетньова від 26 квітня 1839року : «… и сказали, что мне не нужно другой эпитафии: «Он написал «Марусю»« [3 ,217] та близьких за змістом до цієї тези оцінок творчості прозаїка Є. Гребінкою, О.Бодянським, М.Костомаровим, П.Кулішем, І. Франком та ін.

Однак лише фахівці, знавці усіх нюансів тогочасного літературного процесу, особливо в сенсі співвіднесення конкретного тексту і найширшого контексту, усвідомлюють наскільки неоднозначною, а тому й неостаточною і вразливою є ця позиція, особливо, якщо враховувати особисту мистецьку динаміку письменника та свідомо пошуковий характер його україномовної прози.

Так, Г.Квітка-Основ'яненко, як помічено було тими, кого ми щойно згадали, першим вивів на літературну національну авансцену простих селян, черпав сюжети виключно з народного життя і довів, що писати про це життя можна, як він сам зауважив у листі до М. Погодіна від 2 липня 1834 цілком у серйозному тоні, емоційно та чуттєво, (останнє, зрозуміло в цнотливій стилістиці того часу – Я.В.). Без врахування цієї авторської концепції фабули та конфлікти його ж творів були б штучними, а типажі чи навіть характери -

доволі умовними чи навіть фальшивими. Саме тому Г.Квітка-Основ'яненко у листах до нечисленних однодумців наполегливо відкоментовував власне бачення майбутніх етапів літературного поступу, а з тим і для себе самого найточніше формулював ті найперші кроки в обраній мистецькій тактиці, які варто зробити, щоб у стратегічному плані адекватно відтворити у новій прозі національну світоглядну та естетичну систему координат.

Як відомо, письменник багато читав, відстежував і навіть передбачав, а часто й випереджав інших у власному мистецькому поступі, продукуючи нові художні тенденції. Він був добре обізнаний із найпопулярнішими на той час творами європейської, насамперед російської літератури. Поряд із цим, прагнучи бути послідовним і переконливим у своїй творчості, прозаїк все-таки добре розумів, що просте калькування, наприклад, російських взірців, не матиме для української літератури якогось особливого сенсу. І справді, якщо порівнювати, наприклад, «Бедную Лизу» М. Карамзіна та «Марусю» Г.Квітки-Основ'яненка, що так полюбляли робити критики в XIX і XX століттях, то стає очевидним, що лише фабула, та й то доволі приблизно, у цих творах подібна. Ні про стиль, ні про систему образів цього сказати не можна. Також варто враховувати значення контексту, оскільки порівняння підкреслює кардинальну естетичну та стилістичну відмінність цих творів, адже М.Карамзін розповідав своїм читачам історію нещасливого кохання бідної дівчини Лізи до дворянина, який спочатку ніби й закохався у гарненьку селянку, але потім з легкістю її спокусив і так само легко покинув, довівши тим бідолашну до самогубства. Алюзії та ремінісценції в цій оповіді на твори європейського сентименталізму ХУІІІ століття - чіткі й прозорі. У такий спосіб письменник прагнув продемонструвати землякам новітній, європейський рівень опису почуттів та емоцій героїв художнього твору, тобто прагнув створити в російській літературі той, образно кажучи, градус правдивості у відтворенні внутрішнього життя персонажів, якого російська література до того ще не знала, але до якого М.Карамзін особисто вже призвичаївся, перебуваючи багато років у відмінному соціальному і культурному контексті за межами Росії. Отож, цей автор не ставив собі за мету відтворення російського колориту і тим паче моделювання національного характеру саме в цьому творі.

Натомість український прозаїк мав, у порівнянні з М. Карамзіним, значно ширший і складніший діапазон художніх завдань при написанні свого твору, а тому й логічно, що саме в українському фольклорі Г.Квітка-Основ'яненко віднайшов ті найпотужніші імпульси, що підважили його особисте бачення того, як варто вирішити деякі мистецькі проблеми, що постали перед ним як першим українським прозаїком першої половини XIX століття.

Письменник у повісті «Маруся» одночасно апелював до декількох народнопоетичних пластів, які мали увиразнити його задум. Це добре зрозуміли, а тому й приділили цій тенденції увагу в своїх розвідках М.Костомаров, М. Сумцов, М.Возняк та ін.

Однак вважаємо, що варто додатково відкоментувати і навіть дещо переакцентувати особисту мотивацію письменника в його інтерпретації хоча б одного із фольклорних пластів. Увагу треба звернути саме на українські родинні обряди, у цьому разі - обряди весілля та похорону. Вартує це коментарів тому, що у критиці минулих десятиліть ледь не загальним місцем

стало твердження щодо прагнення Г.Квітки-Основ'яненка саме у такий спосіб надати більшої реалістичності створеним образам та вигаданим подіям.

На нашу думку, метою письменника було не лише і не стільки це, а передусім усвідомлення того, що обрядовість суголосна життю будь - якого народу від самих початків, а тому найбільшою мірою може розкрити уявлення конкретного народу про навколишній світ і відповідатиме його ментальності.

Як ми вже вище зазначали, етнографічні замальовки в творах прозаїка спостерегли і коментували ще його сучасники. Так, зокрема, В. Даль був вражений тим, як Г.Квітці-Основ'яненку вдається точно відтворювати у художньому тексті кожну деталь побуту українського простолюдина. Та навіть цей перекладач творів Г.Квітки російською мовою не до кінця усвідомлював істинну мету автора.

Основоположник української прози дбав не лише про зовнішню відповідність образів та схожість побутового тла конфлікту. Він розумів, що не може схибити, не виправдавши, можливо, ще дуже непевні, але таки назрілі сподівання тодішніх читачів і мав надію, що ці перші поціновувачі його стилістично новаторської повісті «Маруся» стануть в майбутньому відданими прихильниками ідеї повносилої української літератури.

Така непроста мета потребувала пошуку безпрограшних мистецьких аргументів. Хоча на початку свого творчого шляху письменник навіть свідомо спрощував свою основну мотивацію, пишучи в листі до П.Плетньова від 8 лютого 1839 року : «…пишу с натуры, без всякой прикрасы и оттушевки» [3 ,214]. А за цим, як завжди у Г.Квітки, продумано скромним, і в той же час абсолютно щирим самокоментарем, - прагнення віднайти органічний літературний відповідник національному типу героя та розуміння того, наскільки важливим є створення такого літературного образу, який би сприймався не лише свідомістю, а й одразу серцем, викликав повну довіру і стимулював миттєве емоційне включення читачів у переживання героїв та перебіг відповідних подій, наповнення душі читачів щемним чуттям чогось рідного й близького, знаного з дитинства і глибоко шанованого .

Е. Тайлор в дослідженні «Первісна культура» точно спостеріг, що в порівнянні з первісним світовідчуттям, знання, вірування, мистецтво, моральність, закони з часом і розвитком народів, і взагалі цивілізації, зазнають неминучих змін, а от звичаї, до яких відносимо традиції, обряди, культи, свята, видозмінюються лише частково і абсолютно свідомо зберігаються народом.[5, 18]

Тому не випадково Г.Квітка-Основ'яненко, розповідаючи історію трагічного кохання дочки заможного селянина Наума Дрота Марусі та «з города парубка» свитника Василя так композиційно скомпонував оповідь, що знайомство Марусі та Василя відбувається на піднесеній ноті, на весіллі, де дівчина була дружкою, а Василь - старшим боярином, а кульмінацією твору є передчасна смерть Марусі та мінорна тональність у достеменному відтворенні похорону дівчини. Письменник тим самим продемонстрував у серйозному творі власну варіацію літературної рецепції фольклору, свідомо обравши такі родинні ритуали, які передбачають і аксіологічну позицію, а тому є надзвичайно показові.

Як справедливо зауважували фольклористи ще в XIX столітті, українське весілля має регіональні варіанти, але драматургія цього дійства будь-де і будь - коли була складною і багатозначною. Одначе письменник свідомо пропускає опис першої та другої «дії» весілля, тобто сватання і заручин, оскільки жодного стосунку до кохання з першого погляду героїв повісті ці дійства не мають. Натомість сцена самого весілля відтворює лише частку традиційного обряду, як наприклад : «Як пришивали боярам до шапок квітки, то усі клали по шагу… а Василь усе вижидав… та й положив на викуп шапки, за квітку, цілісінький гривеник!..» [2 ,26]. Автор згадує лише один із елементів старовинного звичаю, який стосується саме дня весілля: «…здобування дівчини реалізується передусім у тому воєнному поході проти роду молодої, що він розігрувався в день весілля (церковного шлюбу), як правило після вінчання, і це ще раз підкреслює зовсім не раціональну, а ритуально - театральну побудову українського весілля: справді молоду треба ще добувати, уже прийнявши перед Богом шлюб із нею! Однак виправа готується дуже серйозно. Збирається «дружина», родичі молодого…., щоб відрізняти в сутичці «своїх» від «чужих», чинам «дружини» пришивали особливі позначки – «квітки».[4 ,480-481]

Ще кілька моментів вважає за необхідне відтворити Г.Квітка-Основ'яненко, описуючи весілля у повісті «Маруся», - це ігри молоді, пісні, музика та танці : « Напившись горілки, музика і вчистила горлиці. Як же розходився наш Денис, (приятель Василя – Я.В.)… Як же вдрав навприсядку, так ногами до землі не доторкується, - то поповзе навколішки, то через голову перекинеться, скакне, у долошки плесне, свисне, що аж у вухах залящить, то вп’ять в боки, та тропака-тропака, що аж земля гуде; … та коло Пазьки так кругом і в’ється та приговорює: «Ой, дівчино- горлиця//До козака горнеться;// А козак, як орел,//Як побачив, та й вмер…». [2,28]

На тлі голосних розваг і буяння хмільних емоцій гостей святкування, коли багато що відбувається, як точно зауважив С.Росовецький, вже «бездумно, неусвідомленно», ще помітнішою стає підкреслена автором відмінність головних героїв од усіх присутніх, що стає зрозумілою з опису їхніх внутрішніх переживань. Багато важить для створення потрібного настрою у цій сцені й особлива інтонаційна щирість першої несміливої розмови закоханих, чиста всепоглинаюча ніжність і , водночас, стриманість їхніх звернень одне до одного.

Коли ж із дозволу Наума Дрота Василь все-таки посватався до Марусі, то цю дію весільної драми Г.Квітка-Основ’яненко відтворює в найменших подробицях, адже під час сватання майбутні молодята поводяться все - таки більш активно, на противагу ритуалу весілля, коли їхня роль є вже більш пасивною. Для Марусі та Василя цей день є не просто очікуваним, а вимріяним. Тому й не жалкує автор деталей, щедро використовуючи традиційні формули звертань сватів, потроєні ритуальні деталі та гумористичні коментарі батька нареченої та старостів, які за неписаним законом можуть бути у цьому родинному обряді. Все це підкреслює радісний настрій дійства та світлі сподівання закоханих, батька та матері Марусі, старостів та друзів родини:

«От постукали і раз, і вдруге, і утретє, , і ввійшли старости, і подавали хліб, і говорили старости законні речі про куницю, як і поперед сього було…

Маруся, вийшовши із кімнати, засоромилась – господи! Почервоніла, що той мак; і, не поклонившись, стала біля печі та й колупа її пальцем. От Наум і каже: -Бачите, ловці-молодці, що ви наробили? Мене з жінкою смутили, дочку пристидили, що скоро піч зовсім повалить, мабуть, дума тут більше не жити! Гай, гай! Так ось що ми зробимо6 хліб святий приньмаємо, доброго слова не цураємося, а щоб ви нас не порочили, що ми передержуєм куниці та красні дівиці, так ми вас пов'яжемо і тоді усе добре вам скажемо…». [2 ,62]

Отже, письменник свідомо відтворив добре ним знаний слобожанський варіант сватання, в якому багато чого є і від наддніпрянської специфіки цього ритуалу, про що, до речі, можна дізнатися із записів Хв.Вовка та М.Грушевського та інших фольклористів. І відтворив доволі точно, оскільки Слобожанщину, як відомо, заселяли вихідці з Правобережної України та Наддніпрянщини.

Для Г.Квітки-Основ'яненка, який почав писати повість «Маруся» вже будучи зрілою і досвідченою людиною, усвідомлення певної стандартності людських реакцій та відповідних психологічних особливостей індивідуального сприйняття вже не складало якоїсь особливої таїни. А природа пересічної людини, як твердять психологи, є такою, що найсильніші емоції та співчуття найчастіше викликають якраз драматичні та трагічні події. Горю чи біді співчувати справді простіше, аніж чужому щастю, успіху чи радості. І, на жаль, цитуючи М.Матіос, - «майже ніколи не навпаки». Тому, вибудовуючи сюжет повісті певним чином, письменник точно передбачив ту сцену, яка викличе у всіх співчуття та на яку читачі прореагують найсильніше. І не помилився. В листі до П.Плетньова від 26 квітня 1839 він зауважує : «Когда вышла первая часть повестей, отовсюду были отзывы, что они плакали, как «Марусю» погребали, и я готов плакать от них…» [3 ,217]

Прощання закоханих на кладовищі під час гробків та пролиті сльози й погані передчуття дівчини ніби й мали провіщати наступну драму, але в будь-якому разі хвороба Марусі та її нагла смерть сприймалися читачами все - таки як несподівана подія, що, звичайно ж, підсилювало емоційну реакцію. Автор твору майже на дев'яти останніх сторінках твору відтворює ритуал поховання Марусі. По-перше, він використовує такий жанр як похоронне голосіння над померлою, що залишився ще з язичницьких часів, і вкладає цей плач спочатку в уста батька, а не матері, яка й сил не має від горя промовити хоча б слово, а потім й іншої жінки, яка замість Насті бере на себе голосіння. Тим письменник ще більше підсилює драматизм сцени. Голосіння, як відомо, характеризуються імпровізаційністю, але в той же час зберігають усталені словесні формули, традиційні звертання, епітети, порівняння. Усе це є в традиційному речитативному монолозі Наума Дрота, який без міри страждає над померлою дитиною: « -Донечко моя милая! Марусенько моя незабутняя! Що ж ти не глянеш каренькими своїми оченятами на свого батенька рідного? Що ж не кинешся рученьками обняти його?.. .а тепер …закрила свої оченьки, поки вздриш господа на страшному суді; зложила рученьки, поки з сим хрестом, що тепер держиш, вийдеш з домовини назустріч йому; скріпила уста, поки з янголами не станеш хвалити його!.. На кого ж ти нас покинула?.. Узяла наші радощі з собою; хто нас буде веселити такою добрістю, як ти? Хто нас, сиріт, на старості буде

жалувати?Хто нас, як билиночок у полі, буде доглядати?.. Хто зопинить наші горючії сльози?..Хто обітре гам смажнії уста?... Не порадовала нас своїм весіллячком!.. Береш своє дівування у сиру землю!.. Зате подружоньки убрали твою русу косу, як до вінця; скиндячки положені… квіточками заквітчані і з правого боку тож квітка; нехай люди бачать, що ти була дівою на землі, дівою йдеш на той світ». [2 ,77] Важко не помітити, що у цьому голосінні збережені головні мотиви й структура похоронного голосіння, що спостеріг і про що писав ще М.Грушевський.

По-друге, саме Наум Дрот, взявши себе в руки, нагадує дружині Насті, що на все Божа воля, а тому «… треба усе полагодити, як звичайно, і як тільки можемо що зробити і за душу, і за славу нашої Марусі». [2 ,78-79] Тому батько, дотримуючись старовинних звичаїв та етикету, бере на себе організацію похорону, взявши на себе найвідповідальніші функції. У християнському ритуалі похорону в багатьох регіонах України збергаються й весільні елементи, що не міг не знати Г.Квітка-Основ'яненко, а тому й описав усе це якнайточніше : « Наум, побачивши, що все готово, став одбирати людей: кого дружком, кого у піддружки, кого у старости, жінок у свашки, і усе по двоє, дівочку у світилки, парубків аж дванадцять у бояри, а молодого не треба було вибирати, бо Василь, її посватаний жених, був тутечки…».[2, 81]

По-третє, матір, дослухавшись до слів Наума, з останніх сил, але таки виконала необхідну дію, роздавши дівчатам спочатку свічки, а потім дістала рушник, « що мався підіслатися при вінці під ноги молодим, та й пов'язала на хрест святий, великий, що попереду носять.

А там поперев'язували дружка і піддружого раз рушниками довгими-довгими, з плеча аж до долівки, та усе повишивані заполоччю орлами та квіточками; а далі і по другому навхрест, білого полотна, довгі, так що аршинів по чотири, і усе пообшивані заснівками. Такими ж рушниками поперев'язували і свашок, та ще їм і по квітці прикололи до очіпків. Староста теж поперев'язували по одному рушнику, по одному, та хорошому. Світилочці зробили меч, як таки водиться на весіллі: нав'язали ласкавців, чорнобривців, васильків і позолоченої шумихою калини, і свічечку ярого воску засвітили; і меч обв'язали, і світилочку перев'язали рушниками, тож гарними і усе вишиваними… « [2 ,82]

І лише після цього матір усе добро, яке було складено ще за життя Марусі у скриню, роздала, як належить, убогим людям і та й скриню саму віддала на церков Божу . Про цей звичай –віддавати все, що лишилося після роздачі бідним, - саме церкві й священникам, також писав П.Куліш.

А як поклали Марусю у труну, то Наум перехрестив дочку і привітав із новосіллям: « От і понесли: попереду хрест святий з корогвами, далі криша з мар, сукном мертвим покрита, несли чотири хлопчика, як янголи, і в них хусточки. За тим криша з труни, килимом покрита, а несуть її чотири боярина; за ними попи з свічками і диякон з кадилом, а там дяки, та так прехороше та жалібно співають, що хоч-не-хоч так заплачеш. От тут пішли дружечки по парці, усі в свитах, і тільки самі чорні ленти покладені на головах, без усякого наряду, і у кожної у руках зелена свічечка пала. За дружечками ішла сама собі світилочка з мечем; за нею свашки, далі дружко і піддружий, а за ними вже несли труну на марах бояри; а Василь, як молодий, ішов з правого боку… та все очей не зведе з своєї Марусі» [2 ,84]

Навіть із декількох наведених уривків стає зрозумілим, що Г.Квітка-Основ'яненко не з доброго дива у найменших подробицях відтворив саме цей, а не інший родинний обряд. У такий спосіб він підготував максимальне емоційне включення читачів у ситуацію, адже більшість із них у тій чи іншій ролі, але брали участь у цьому дійстві, - в житті, на жаль, цього не проминеш. Цей сумний фінал твору, письменник точно розрахував. У той же час він весь час наголошує на вірі Наума Дрота в те, що: « Усе у руках бога милосердного, усе його, а я тільки робітник його.»[2, 85]

Такі переконання Наума Дрота та Насті, останні слова Марусі перед смертю, чернецтво Василя та його думки про те, «…щоб швидше бути укупі з Марусею»[там само, 86] склали остаточну й дуже точно вивірену домінанту цього твору, суть якого полягала також у відтворенні віри українців, як, врешті, й віри усіх християн, у нескінченну висоту душі людської, якщо, звичайно, в ній живе любов до Бога і до людей. Саме тому використані у творі Г.Квіткою-Основ'яненком українські родинні обряди не просто додавали реалістичності фабулі, а явили й сутнісну світоглядну та духовну іпостась рідного для письменника етносу.

Література:

1.Грушевський М., 1993, 1 – Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т.9 кн. / М.Грушевський. – К., 1993. – Т.1; 2.Квітка-Основ'яненко Г., 1981, 3 – Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: у 7 т./ Г.Квітка-Основ'яненко. – К., 1981. – Т.3; 3. Квітка-Основ'яненко Г., 1981,7 – Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: у 7 т./ Г.Квітка-Основ'яненко. – К., 1981. – Т.7; 4.Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні.- К.. – 2008; 5. Тайлор,1989 – Тайлор Э. Б. Первобытная культура Э.Б. Тайлор. - М., 1989

Олександр ГАЛИЧ (Луганськ)

СЕЛО В ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

У статті розкривається бачення Олесем Гончаром у щоденникових записах українських і зарубіжних сіл. Розглядається еволюція його поглядів.

Halych Alexander. The village in diary review of Oles Honchar.

In the article it is written about Oles Honchar's vision of Ukrainian and foreign village in his diary notes. Evolution of his views is seen in the article.

Актуальність цієї статті безпосередньо пов'язана з тими вікопомними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності понад двадцять років тому. Ця подія історичного масштабу дала можливість видати мемуарні твори багатьох українських письменників, окремі з яких тривалий час незаслужено замовчувалася. На початку XXI століття уже після смерті Олеся Гончара у видавництві "Веселка" були надруковані його щоденники, у яких знайшла своє відображення еволюція світоглядних позицій, рецепція бачення важливих громадсько-політичних процесів, що відбувалися в суспільному розвитку держави, його візія розвитку літератури та мистецтва, оцінка творчості багатьох українських і зарубіжних письменників, а також ставлення до довкілля тощо. Село і місто, степ і море, ліси і гори є основними концептами, відтворення яких зафіксоване в щоденникових записах видатного українського письменника XX століття. Вчені, що досліджували документальну літературу, зокрема, мемуарну творчість,

одним із провідних жанрів якої є щоденник, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди посилювався в переломні епохи, одну з яких переживає зараз Україна, входячи в третє десятиліття своєї незалежної історії. Отож, пропонована праця – це спроба заповнити прогалину в науці про літературу, а матеріалом, що дасть підстави для теоретичних узагальнень, стануть щоденники одного з провідних українських письменників другої половини ХХ сторіччя Олеся Гончара, зовні цілком респектабельного радянського письменника, який став сумлінням українського народу в добу його незалежності.

Досі дослідники лише починають вивчати щоденникові записи Олеся Гончара, про що свідчать праці В. Галич [1] та М. Степаненка [2; 3], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, а тому наша розвідка є першою спробою його здійснити з точки зору літературознавства, що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка другої половини ХХ століття і поглянути на щоденники як справді літературний жанр. Відомий український критик Євген Баран, рецензуючи щоденники Олеся Гончара, прийшов до висновку, що вони "є локальною подією, свідченням паралічу творчої особистості, яка й не думала вирватися із пастки радянських і пострадянських ілюзій, а її "конструктивна опозиція до влади" була нічим іншим як конструктивним потуранням владі" [3, с. 190]. Автор даної статті навпаки вважає щоденник Олеся Гончара документом, що свідчить про зворотне. Про це говорить аналіз його щоденників, здійснений у монографії автора цих рядків [4], проте він не зачіпає рецепцію образу села.

У щоденникових записах Олеся Гончара представлено чимало українських і зарубіжних сіл. У одному із них – Сухій пройшло його дитинство і рання юність, в інших він бував, виконуючи обов'язки керівника Спілки письменників України, депутата Верховної Ради СРСР і УРСР. Чимало європейських сіл йому довелося побачити як воїну армії, що визволяла Європу від фашизму.

Уперше село з'являється в записі, датованому червнем 1943 року, коли Олесь Гончар, перебуваючи в полоні, працював на сільськогосподарських роботах на Полтавщині. Цей запис містить влучні спостереження, що розкривають картину українського села періоду фашистської окупації: "Село, як і місто, не живе, а конає. Податки, ще тяжчі, ніж до війни, душать селянина. Працюють поки що спільно, але недавно вийшов закон про передачу землі у приватну власність, і це лякає селянина. Що він робитиме із землею, коли йому випаде 6 – 7 гектарів? Тягла нема, реманенту нема, молоді люди, здатні до праці, насильно відірвані від господарства й від сім'ї" [5, с. 10]. Далі автор передає трагедію багатьох українських родин, чиїх дітей щосереди відправляють на роботи до Німеччини: "Сім'ї зруйновані, щастя немає, жорстока кривда панує над людьми" [5, с. 10].

Переживаючи нелюдську жорстокість, українські селяни чинили активний опір. Особливо потужно він зростав у міру наближення фронту. Олесь Гончар 26 вересня 1943 року нотує в щоденнику побачене й почуте: "*В одном селе дядьки дрючками убили 12 фашистов, поджигавших комору с хлебом. В другом четырех живьем бросили в огонь*" [5, с. 22].

Автор щоденника нотує для пам'яті страхітливі картини, побачені у звільнених від окупантів полтавських селах: "*Вчера и позавчера шли в маршевой роте. Проходим сожженными дотла селами моего края: Ляшкивка, Шаровка. Люди живут в землянках или у кого стены остались, наскоро прикрыли очеретом и живут. Все перешли жить в землю*" [5, с. 25]. Подібні картини автор спостерігає й на Правобережжі України, через яку проліг маршрут його військової частини: "*Бачу в повнім розмаху руїнницьку роботу ворога. Із сіл Бородаївка, Мотронівка і інших населення виганяли поголовно – дітей і бабів. Хто не хотів вилазити з погреба – кидали туди гранати, а також у вікна хат.*

В однім окопі залишився глухий дід. Його гукають, він не чує. Кинули гранату. Мирних жителів убито сотні. Цілими днями бомбили села. Матері убиті, батьки на війні – одні малі діти плачуть по хатах. Жах. Поранена худоба, обпалена вогнем, табунами бігає в огні і диму як скажена, шукає місця, де не гримить. Його нема" [5, с. 26].

Дороги війни привели Олеся Гончара на Кіровоградщину. 10 січня 1944 року він занотовує побачені в степах поблизу обласного центру українські села: "*Кировоградские степи, село от села далеко, чистое поле да балки и все – ни садов, ни рощ. Чаще всего села под горою. Глухие, захолустные*" [5, с. 35]. Війна наклала свій натуралістичний відбиток на побачене у звільнених селах на Правобережжі України: "*На дороге в с. Плавни лежит наш убитый. По нем едут – голова расплющена колесами машины. Думаю: пусть бы и по мне вот так ехали – лишь бы армия шла вперед В сарае убитые немцы. Ребята стают им на грудь и достают с чердака табак*" [5, с. 35]. Сільські пейзажі воєнних часів далекі від класичного відтворення українського села, яким його бачили письменники XIX чи першої половини XX століть: "*Спалене село. Голі стирчать димарі. Як мерці бліді вилазять люди з ям. А надвечір, як ми прийшли все ожило: і лазня, й гармошка, і самогон*" [5, с. 41].

З квітня 1944 року фронтові дороги пролягли крізь молдавські, а згодом і румунські села. В щоденнику згадуються Флоринівка ("глухое молдавское село, окруженное заливными луками" [5, с. 43], Коси, Станіславка ("в хатах красиво, стены разрисованы цветами, печки петухами, на стенах украшения – венки повязаны из колосьев, из соломы, из цветов" [5, с. 45], Царень, Кушнірка, Куніча, Бліжешти та ін. В Угорщині дороги війни також пройшли через низку сіл, назви яких здебільшого не відклалися в пам'яті Олеся Гончара, а тому не знайшли відображення в щоденнику. 11 вересня 1944 року автор залишив такий запис, у якому йдеться про неназване мадьярське село: "*Ночью уехал на передовую. Пустое село, догорают дома. Проливной дождь, гром, молния. Нигде ни единого живого человека. Искал всю ночь. Темнота абсолютная, за шаг не видно вперед ничего*" [5, с. 58]. Інший запис теж стосується якогось неназваного угорського села. Він зроблений 21 вересня 1944 року: "*На улице в селе конный автоматник гонит бегом группу пленных власовцев. Дышат тяжело, а шинелей не бросают. Мерзавцы. Хуже немцев*" [5, с. 59].

Щоправда, назва одного села Бер в Угорщині запам'яталася Олесеві Гончару, бо воно було останнім на кордоні з Чехією: "*Село Бер, шоссе кончается, дальше нужно идти через горы 8 км по бездорожью до следующего шоссе. Обойти некуда*" [5, с. 61].

Військові дороги початку 1945 року знову привели автора щоденника до Угорщини. У записі від 20 лютого 1945 року він, що характерно для

щоденникового жанру, відверто занотував події, які відбувалися в неназваному селі в складних умовах безперервних боїв, коли автор міг у будь-який момент загинути: "*Горит село около переправы. Над переправой все время дымные завесы, авиация противника хочет разбить переправу. Все шоссе к ней под огнем артиллерии.*

В селе стало мало военных. Нет наших комендантов.

– Вот момент, – говорит л[ейтенант] от "катюши", – насиловать мадьярок. Нет никого. Пошли.

Наверно, в наказание за эти грешные мысли завизжала бомба, полетели стекла, вылетели двери, я с ручкой – за стену и полусознательно дописываю последнее слово.

Вечером пошел к мадьярке в гости, долго болтали в бункере, спать пошел в хату. Только зашел, лег – и началось. Немец пошел в контратаку. Все загремело, заговорила вся наша славная артиллерия, заскрипели его собачьи ванюши. Снова дрожат стены, в хате горький дым, потому, что стекол давно нет, повылетали.

Началось в 12 ночи и вот больше часу не утихает. Играет "катюша". Горят немецкие танки, сыпятся над головой ракеты. Ночь лунная, светлая. Вынул пистолет, сижу один в разбитой хате. Танки уже гудут под селом. Считаю патроны. Все врагу – один себе.

Пока Бог милует меня, грешного" [5, с. 68].

Один із фронтових друзів Олеся Гончара загинув на угорській землі. 10 березня 1945 року про це залишився запис у щоденнику: "*Похоронен он в одном из красивых венгерских сел, на берегу речушки, которую и называть нет надобности, на наших географических картах – я уверен – ее нет, до того она маленькая*" [5, с. 74].

Відверті записи про війну, зроблені очима солдата, показують угорські села тієї пори: "*Красивые венгерские села. Чуз. В светлом чистом доме – канапы, шкафы с книгами, пианино. "Русь Иван" лежит уже на белых перинах в своих запыленных сапогах… Ночью молодые мадярки не могут найти себе места… Из домов бегут в бункера, из бункеров с визом выскакивают – там тоже нет покоя. Удивляет их, с каким рвением иваны заботятся об распространении русской расы"* [5, с. 81].

Дещо інша тональність записів про перебування на чехословацькій землі: "*Село Немецки Гроб. Культурные фермы, хорошо одетые словаки. До Братиславы 45 км. При въезде в каждое село – надолбы из толстых бревен, баррикады против танков. Не помогли. Не прячуться женщины, как в Венгрии, высыпали на улицу – нарядные, далеко пестрят яркие славянские цвета. Сознание своей славянской принадлежности значительно выше, чем у нас"* [5, с. 82].

У словацькому селі Олесь Гончар познайомився з Юлією, спогад про яку назавжди залишився в його пам'яті: "*Село под самыми Малыми Карпатами"* [5, с. 83].

Подальші воєнні шляхи Олеся Гончара пролягли через Австрію. Короткі записи в щоденнику фіксують назви сіл цієї держави: "*Австрийская деревушка Гейзельберг. В долине, выжжена и разбита, среди зеленых гор" [5, с. 86]; "На марше. Австрийское село Лодениц*" [5, с. 90].

Перші кілька повоєнних місяців Олесь Гончар провів в Австрії та Угорщині. Щоденник містить декілька спостережень над селами цих держав: "*Глухое село. Приветливый староста и старостиха" [5, с. 94]; "В селах злые мадьяры*" [5, с. 97].

Подальші спостереження над селом зроблені в Україні після війни. Зарубіжні села рідко потрапляють у поле зору автора щоденника. Хіба що

під час закордонних поїздок письменник побуває в котрому з них. Наприклад, у вересні 1967 року він відвідав Румунію. Тоді Олесь Гончар разом з керівником Спілки письменників Румунії побував у дельті Дунаю, побачив румунські села. Про деякі з них залишилися свідчення в щоденнику. Одне село, назву якого автора не називає, залишилось у щоденнику спогадом про відвідини музею: "*М у з е й с е л а. Колиска в напівсутіні хати, приглушених барв килимів, глечиків, мисок… Світ народної поезії першим вбирав у свою свідомість народжений. Світ тиші, затишку, мистецтва*" [5, с. 433]. 29 вересня Олесь Гончар відвідав село на Дунаї, у якому жили староміри, чиї предки переселилися сюди ще в часи царської Росії: "*Село зветься Двадцять Третя Миля. Дід-рибалка, прогартований весь, розповідає, як "легко взяли білугу на 300 кг". Її підхопив, голову загнуздав, вона кинеться і сама в човен. А ту, що з ікрою, бити не можна. Ікра закровиться і полопається, стане, як молоко…*

Зайшли на рибальське подвір'я. жінкам робота: недавно була повінь, підтопило хати, тепер наводять лад" [5, с. 435].

1987 року Олесь Гончар побував в Австрії. 8 вересня він занотував свої враження від побаченого в неназваному австрійському селі: "*Поля як у Прикарпатті. Тільки солома після збирання не в копицях, а лежить серед поля с к р у ч е н а н і б и к и л и м.*

У фермера. При вході до будинку ваза з колоссям (у вітальні), на столику лежить великий дерев'яний хрест (сам господар зробив), під ним напис вишитий: "Ehre die Arbeit sie gibt das Brot" (Шануй працю – вона дасть хліб!).

Господарі (він і вона) – років по 35 і троє дітей: 12, 13, 16 років. Самі працюють! Здорова щаслива сім'я!" [7, с. 162].

За рубежем Олеся Гончара особливо цікавили села, у яких проживали вихідці з України. 1 червня 1992 року він у Канаді відвідав неназване село неподалік від Едмонтона, про що залишив запис у щоденнику: "*Відвідали українське село (Музей української спадщини) за 40 км від Едмонтона. Пам'ятник писанці (геніальна ідея: спорудити пам'ятник писанці як символові життя)* [7, с. 417].

Спостережень, зроблених в українських селах на батьківській землі, значно більше. Відвідуючи їх, автор щоденника фіксує побачене й почуте, ніби намагаючись зазначити щось істотне, що може згодитися йому у творчій праці: "*Неділя. В селах скрізь жінки насіння лузають на призьбах. З базарів різними дорогами та стежками повертаються. Дівчата ходять уже з бузком у руках, групами барвистими стоять біля афіш… Кіно*" (запис від 15 травня 1949 року) [5, с. 125]. Видно, що записи зроблені наспіх, порушено порядок слів у реченні, окремі речення не розгорнуті.

Подібні записи траплялися й у подальшому. На особливу увагу заслуговують нотатки, у яких автор приділяє увагу селам, де живуть національні меншини України: "*Приазов'я… Болгарське село. Майже в кожному селі тарілка виставлена, якщо кілька дівчат (тоді декілька й тарілок). Женихам знак*" [5, с. 135]; "*Село Старошведське. Не хотіло в ті часи сколективізуватись і все виїхало в Швецію. Зосталась одна вдовичка, до якої ходив міліціонер тов. Борщ (в галіфе, кучерявий, гармоніст). У Швеції приїжджі стали батракувати. Філантропічне товариство оголосило збір коштів переселенцям по всій країні (щоб купити їм землю), але прокралось.*

Землі нема, батракують у куркулів, у яхтсменів. Пишуть вдовичці сюди листи, просять поради, підтримки. Пішло в уряд.

Просимо дозволу повернутись.

І всі повернулись" [5, с. 146].

На початку 50-х років минулого століття Олесь Гончар збирав матеріал для дилогії про українське село "Таврія" і "Перекоп". Для цього від об'їздив чимало сіл Півдня України, де цікавився побутом селян, історією їхніх населених пунктів, культурою, освітою, звичаями, обрядами. Багато його спостережень знайшли своє відображення в щоденникових записах. Наприклад, запис без дати 1952 року: "*П о к р о в с ь к е.*

Могила з хрестом посеред села. Поховано якогось сотника козацького. Козацьке кладовище поблизу. Викопували труни, коли погріби копали. В головах сідло, під ним пляшка горілки – чистої як сльоза. Та чуб козацький – це все, що уціліло.

В плавнях. Козацьке городище. Вода ніколи не затоплює.

Поблизу в Капулівці могила Сірка. Там, на р. Павлюк, була його Капулівська Січ… Могила Сірка в селі на садибі одного колгоспника" [5, с. 149].

Олесь Гончар любив мандрувати Україною. У щоденнику є записи, які розповідають про відвідини ним рідних сіл відомих українців. Так, 17 травня 1954 року він розповідає про відвідини Мар'янівки, батьківщини знаменитого співака Івана Козловського: "*Їздили з Іваном Семеновичем Козловським в його рідне село Мар'янівку. Багато розповідав дорогою про старих українських артистів. Був такий випадок: приїздив він у Київ, коли Заньковецька була вже тяжко хвора, сліпа.*

Лежала в ліжку, а він співав їй, сліпій, українських пісень" [5, с. 166].

У лютому 1958 року Олесь Гончар побував у Закарпатті. У записі від 4 лютого він занотував власні враження від побачених закарпатських сіл, звернувши увагу на особливості архітектури культових споруд, їхню несхожість зі східноукраїнськими: "*Добре впорядковані села, здебільшого мадярські. Церковки пнуться до неба то реформатські, готичної архітектури, то православні, то ще, однак, не схожі на наші східні*" [5, с. 234]. У травні цього ж року Олесь Гончар відвідав Херсонщину й Запорізьку область. Серед численних нотаток одна про село: "*Село в низині, в поду. Колись, було, босий вискочить з хати, ковзани прив'яже, від порога як вдарить – і по льоду по всьому виселку. Одна тополя на весь виселок, як маяк*" [5, с. 238].

На 50-і роки припало будівництво гідроелектростанцій на Дніпрі, коли створювалися штучні моря, а населені пункти потрапляли в зону затоплення. Про одне з таких сіл Олесь Гончар написав у щоденнику 14 червня 1959 року: "*Чаша Кременчуцького моря (між Чигирином і Н.-Георгієвськом). Величезний простір – зелений, з кущиками садків, з тополями де-не-де – дивно безлюдний, дивно відкритий: села звідти позносили, весь край жде затоплення.*

А ось під горою село тільки зносять. Голубі стіни, красиві віконниці, дах світить ребрами кроків (солому здерто), а на вікнах ще квіти горять.

На стінах, голубих, як небо, написи нещадні, виорані цвяхом:

"Хату розбити до 25 травня".

"Предупрежденіє".

"Хата п р о д а є т ь с я н а р о з б і й".

Димарі, димарі – суцільна руїна, сумно.

Ребра кроков, стіни продерті до рудого, піч голуба, і де-не-де шпаківня на дереві зосталась або лелека в хмизуватому гнізді" [5, с. 246].

Така картина викликала в письменника інтертекстову полеміку з відомим твором Олександра Довженка "Поема про море": "*Добра тобі поема! Про море.*

Люди сумні сидять біля розруйнованих печищ.

І так село за селом.

Не думав, що така г н і т ю ч а це картина – розруйноване людське житло, розбите передчасно і це серед розкішної природи українського літа!

Деякі села обдерті, немазані – ці, видно, з весни знали, що їх зносять.

А оті голубі, чисті, біленькі – їх все застало, певне, зненацька. Лежать дерева, поспилювані вже зеленими, у прив'яленім листі… Вбиті, живими зніті з лиця землі" [5, с. 246].

Село в щоденникових записах Олеся Гончара досить часто асоціювалося з чудовою природою, яку не можна помітити в місті. 15 серпня 1961 року, наприклад, так він описує захід сонця в селі Висуньськ на Миколаївщині: "*Ніде не бачив я такого заходу сонця, як у селі Висуньськ!*

Виїхали на гору, а внизу велике степове село в долині в садках, річка блищить, а над усім цим на другій горі з-під хмари виринає сонце, пурпурове, розвихрене, грізне, і враз світлу річечку налило кров'ю і на весь краєвид наклало відсвіт легенди… Ах, це ж та Висунка, що була республікою!" [5, с. 289 – 290].

У дні ювілеїв класиків української літератури Олесь Гончар бував у селах, звідки ті були родом. Так, йому довелося побувати на батьківщині Тараса Шевченка. Запис цей не офіціозний, а щирий, пронизаний легким українським гумором: "*В Моринцях.*

До Шевч[енківських] свят 1964 року селянам шевченківських сіл відпустила держава буд[івельних] матеріалів, села причепурилися: де були стріхи – з'явився шифер, прокладено асфальтову дорогу, і моршинські дядьки повеселішали. На запитання "як живете?" відповідають:

С п а с и б і Т а р а с у з а ш и ф е р і т р а с у!" [5, с. 340].

Записи в щоденнику свідчать, що Олесь Гончар бував і в селах, звідки були родом окремі молодші за нього письменники. Так 27 червня 1965 року він побував у рідному селі одного з лідерів шістдесятників Івана Драча: "*Неділя, поїхали в Теліженці, відвезли Івана [Драча] з Марійкою і Максимом – вони літуватимуть у батьків.*

Десь за мальовничими П'ятигорами, за Тетієвом – "гливке болото рідного села". Незважаючи на спеку, баюри такі, що до хати не могли під'їхати звич[айним] шляхом, – довелось об'їздити з боку Вінниці. Хата трохи краща за Шевченкову. Соломою крита, протікає, стеля в плямах. Іван каже, то не затьоки – то абстракціонізм. Кози в загороді, груша серед двору. Вниз – гарна левада. Посеред трави лугової єдиний кущик калини, тої, що її тепер знає вся Україна. Оспівана поетом, здається великою, а тут звичайний кущик" [5, с. 356].

Будучи депутатом Верховної Ради СРСР від Таврії, Олесь Гончар часто бував у своїх виборців. Одна з таких зустрічей зафіксована 19 травня 1966 року: "*Зустрічі з виборцями на Херсонщині. Багато хвилюючого.*

Хоча б оця зустріч в Осокорівці Н[ово]воронцовського р-ну. Будень як свято. Квіти. Добрі, привітні обличчя.

Макар Дудченко ("Козак Дудка". Як себе називає) з трибуни:

Наш Олесь…

І мудрі чую поради, думки про літературу.

Буде важко – приїзди до нас, – чую звертання Козака Дудки" [5, с. 375].

Під час іншої поїздки Олесь Гончар побував у селі Громівка. 21 травня 1966 року занотовано: "Громівка. Школа. Діти вінком стоять перед ґанком. Такі славні лиця, очі. Так хотілось би прозирнути в їхнє майбутнє і яким словом замовити, щоб не знали вони горя" [5, с. 377].

Село Суха, у якому минуло дитинство й рання юність Олеся Гончара. теж знайшло своє відтворення в багатьох записах у щоденнику Олеся Гончара. У серпні 1966 року він разом із сином Юрком відвідав село, йому дуже хотілося, щоб син побачив цю місцевість ще за життя письменника: "*Дивовижна річ: чим ближче до рідних місць – тим інші тут ніби й повітря, і зелень, і балки, і дороги… Все хвилює. І хоч про цю Суху тітка Санька Юркові каже, що "ця наша Суха, мабуть, найгірше село у всьому світі", але знаю, і вона не змогла б забути ці горби й дерезу, і Чернечу балку без річки, без ставків…" [5, с. 389]. Відвідини рідних місць дозволили йому пригадати минуле, прізвища його земляків, що там жили в 30-і роки минулого століття: "Самі назви хвилюють: оце тут були Колодки, тут жили хуторами Папірні*" [5, с. 389].

Побачене викликало в душі письменника зливу емоцій, які він зафіксував у щоденнику 12 серпня 1966 року: "*Прагне всього цього душа, і все її торкає, збуджує, бентежить, підносить… Повітря рідного краю – має воно в собі щось цілюще, якісь прани індійські. Край убогіший за інші, не такий, може, й мальовничий – а звідки ж це хвилювання, що весь час не покидає тебе?*

Молодість озивається? Дух предків ще витає тут, усе проймає, і ти чуєш його, чуєш приглушений гомін усіх тих, що вже відійшли?

Життя нове наступає, і радуєшся, що не все забуто! О, як тут співають… Ніде так!" [5, с. 389].

Ще раз згадалася Олесю Гончару Суха після нетривалих відвідин земляків і родичів 15 червня 1968 року: "*Заїздив у Суху. Недовга зустріч. Тітки поплакали, поспівали. Тетянки й не бачив, десь у полі на буряках, не приходила й на обід" [6, с. 24]. Наступного разу Олесь Гончар відвідав Суху лише через шість років, про свідчить запис від 9 травня 1974 року: "З секретарем обкому був у Сухій. Він запитав щось про внуків – півжартома в зістарених, в білих хустках жінок, що як античні пряхи-богині судьби, сиділи над шляхом. Дев'ять їх сиділо і разом усі – як образ горя:*

І ми б хотіли внуків, та тільки внуки наші на війні: чоловіків наших на фронтах побито, і синів війна забрала, і ми самі тепер доживаємо віку… В самотності, без нікого.

А дід Дмитро ще живий, йому 95. а як ще був я малим, він із Писанія десь вичитав – переповідав: літатимуть птиці з залізними носами, і земля, як павутинням, буде обснована дротами… І буде вас, діти, по горах, по долинах, по чужих українах…" [6, с. 187].

Зарахування рідного села Олеся Гончара до неперспективних викликало в нього негативну реакцію, що знайшло своє відображення в записі від 15 липня 1978 року: "*Я народився в неперспективнім селі Сухому", – так треба б мені починати автобіографію, бо ж тепер слобода наша віднесена до розряду сіл "неперспективних"… А може, – брехня?!*" [6, с. 342].

Своєрідним продовженням цього запису є занотоване 9 вересня 1981 року враження Олеся Гончара від відвідин рідного села разом з керівником Полтавської області Ф. Моргуном: "*Квіти поклали на могилу бабусі, дядька Якова та дідуся, а на прощання ще й те місце провідав, де колись наша школа стояла. Так весело біліла на толоці край степу, обсаджена маслинами та тополями.*

Школу німці спалили. А нової не спромоглись господарі збудувати за кілька десятиріч. Дев'ятеро (!) школярчат десь тиснуться в хаті сільській. А тут, де улюблена наша школа була, школа, повна життя, зараз глухе пустирище, бур'яни гудуть, – бита цегла під ногами, оце й усе з того, що було.

В занепаді село, в занедбаності крайній, молодь розбігається, і як усе це змінити? Знов повертаюсь з каменем на душі" [6, с. 481].

У 1984 році Олесь Гончар знову побував у Сухій: "*Зранку приїхали в Суху. Зібрався весь рід. Суцільні причитання. Поклав квіти на могили бабусі і Сашка Костиного. Мабуть, це я в Сухій востаннє*" [7, с. 24]. Така песимістична кінцівка запису пов'язана з хворобами, що почали переслідувати письменника. Тривалий час він не мав змоги приїхати в рідне село, але воно залишалося в пам'яті письменника. 4 квітня 1989 року Олесь Гончар занотував: "*У Сухій у 20-ті роки я не пригадую випадку, щоб було вбито людину. Як і в довколишніх хуторах. Могло когось привалити в глинищі, хтось міг замерзнути в степу, в нічну завірюху, кінь міг когось ударити, могли парубки побитись за дівчат… Але щоб людина вбила людину – цього не було. Така була мораль*" [7, с. 232]. Занотоване це під враженням почутого по радіо, "*як молода петеушниця з відома матері рідну дитину-немовля живим закопала в землю, а сама пішла на танці*" [7, с. 232].

Починаючи з кінця 80-х років минулого століття в українському селі почали спостерігатися ознаки духовного відродження. Олесь Гончар нотує в щоденнику враження від отриманого з рідної Сухої листа: "*Микола Білоград пише із Сухої: відкрили церкву! Після тривалих глумлінь, тяганини… Оскільки в церкві, перетвореній на комору, ще повно пшениці, то святили воду й панахиду правили біля церкви. Люду з'їхалося з Перегонівки, з Улинівки, звідусіль… "Загомоніла Суха, свято оживило людей, підняло дух усім… Півча співала гарно, і твоя тьотя Вустина, хоч і стара вже (їй під 90), а співала первим голосом, як і раніш…"*

Отже, духовне відродження, набуваючи різних форм, відбувається навіть у Сухій" [7, с. 257]. 1 серпня 1990 року Олесь Гончар дізнався про смерть своєї тітки: "*Ще в квітні померла, коли я лежав у лікарні, тому мені й не казали. Це була найближча моя сухівська рідня. Рідна тітка (молодша) моєї мами. Співала у півчій до останніх літ, славилась на всю округу. Така була життєлюбка, така трудівниця… Тепер мені нема кому й писати в Суху*" [7, с. 307].

Рідне село в останні роки життя Олеся Гончара все частіше приходило до нього в споминах. Частина із них була зафіксована в щоденнику: "*Трійця! Зелене свято мого дитинства… Як тоді в нас гарно було… Вся наша Суха – в клечанні. В хаті м'ята, любисток пахнуть, долівка встелена зеленим, вона теж у пахощах… А тепер – Чорнобиль*" [7, с. 299]; "*Як молодо, як натхненно співав колись у Сухій в колі моїх родичів Микола Зарудний, відкриваючи моїм співучим тіткам незнайому їм подільську пісню "Ой, чий то кінь стоїть, що біла гривонька!.." Вся Суха заспівала потім і цю пісню, і "Цвіте терен" з Миколиного репертуару… Нема вже тітки Вусті, нашої солов'їхи, і Микола вже з двома інфарктами у Феофанії. Багатьох нема…*" [7, с. 368].

Суха знову стала предметом запису в щоденнику від 28 травня 1993 року. Саме тоді автор отримав лист від Миколи Білограда, який навіяв йому песимізм: "*Стоїть гончарівська хата пусткою. Ніна (двоюрідна сестра забрала тітку Саньку до себе (в Шенгуру). Хлопці (сини дядька Якова [брата матері О. Гончара]) перебрались на центральну, бо там більше платять, і школа там, і до Кобиляк ближче… Тітка Вустя (найближча моя рідня, мамина сестра) померла, то кому ж та хата потрібна? Кілька років тому пропонував я влаштувати в тій хаті бібліотеку, книжки сам закуплю, подарую Сухій книгозбірню – місцеве начальство не виявило цікавості: хто з нас, мовляв, буде читати? Самі пенсіонери доживають віку, школи нема, село неперспективне…*

І ось стоїть пустка сліпа, з повибиваними вікнами…

Іноді приїздять екскурсії з школярами подивитись: ось тут, з цієї хати, вийшов український письменник…" [7, с. 470]. З сумом Олесь Гончар завершив цей запис такими словами: "*Якби народився я десь на Тернопільщині – все, гадаю, склалось би інакше…*" [7, с. 470].

Згадка про село Словечне, занотована 28 травня 1968 року, повернула Олеся Гончара до минулої війни: "*Село Словечне біля Овруча. Понад 3 тис. людей німці закатували. Двадцять п'ять Лідіце поліських (тільки в одному районі). Жили в землянках, ямах і ще в 1944 р. вовки крали дітей. 21 дитину забрали вовки (мати десь на городі порається) фашисти кидали дітей живими у вогонь. За те ж укр[аїнські] партизани знищили на укр[аїнській] землі 464680 карателів. Вітряк у селі бережуть для краси*" [6, с. 22]. Письменник згадує про злочини фашизму і справедливу кару, що понесли загарбники від рук українських партизан. Таким чином, відвідини конкретного українського села в щоденнику Олеся Гончара дають поштовх до згадки про страшні воєнні роки.

"*С[ело] Ново-Спасівка (тепер Осипенко) – батьківщина П. Осипенко, а раніш – козацька станиця Азов[ського] війська і друга столиця Махна. В Махна був Ново-Спасівський полк. І начштабу Удовиченко – звідси*" [6, с. 121]. Цей запис від 27 липня 1972 року стосується поїздки Олеся Гончара півднем України, коли він збирав матеріал для чергового роману. У його задумах були й нереалізовані плани написати про Нестора Махна.

Буваючи на Полтавщині Олесь Гончар цікавився етимологією назв окремих сіл, їхнім історичним минулим, пов'язаністю з видатними історичними та культурними діячами: "*Х о м у т е ц ь на Миргородщині. Маєток Муравйових-Апостолів. Гніздо декабристів. Три дуби – на пам'ять синів… Шевченко в цих краях малював… Які краї, які люди!*

А Хомутець зветься тому, що річка Хорол тут як хомутом обвиває село…

Між Зубівкою (де Гурамішвілі) і Хомутцем є урочище під назв[ою] Келдиш. Його нібито малював Шевченко.

Красиві діброви. Сухі дубово-горіхові ліси" [6, с. 195]. Цей запис зроблено письменником 11 вересня 1974 року. Наступного дня він отримав своєрідне продовження: "*Велика Обухівка (між Гадячем і Миргородом). Могила В.В. Капніста. Запущений парк… Були, кажуть, вікові дуби, але в 1918 р., коли топили дровами паровози, й ці Капністові дуби порубали й вивезли на ст. Гоголево.*

Краї мальовничі. Це краса України родила поетів: Капніст, і Гоголь, і старий Муравйов-Апостол (що написав елегію про смерть синів)" [6, с. 195].

Через рік Олесь Гончар знову побував на милій його серцю Полтавській землі. На цей раз він відвідав Яреськи, про що лишив запис у щоденнику від 28 серпня 1975 року: "*Яреськи, Шишацького р-ну.*

Пам'ятничок Довженку. На приміщенні школи, де завжди зупинялась експедиція Довженка, таблиця: "В цьому будинку з 1927 до 1937 р. працювала кіноекспедиція О.П. Довженка".

У цьому ж будинку колись був театр Трощинського, для якого писав свої водевілі батько Гоголя. І Микола Вас[ильович], звичайно, теж тут бував" [6, с. 229].

Напередодні Сорочинського ярмарку 1975 року Олесь Гончар відвідав Великі Сорочинці. Його цікавили передусім пам'ятки архітектури минулого, що збереглися в цьому селі. У записі від 29 серпня мова йде Преображенську церкву: "*Оглядали ще раз в[елико]сорочинську Преображенську церкву – усипальницю гетьмана Апостола та його рідні.*

Іконостас унікальної роботи ХУІІІ ст. стоїть весь у дірках – ікони повидирали, забрали кудись на реставрацію…" [6, с. 230]. У продовженні запису йдеться про те, що саме цей храм став поштовхом для написання автором роману "Собор": "*…не Новомосковський, а цей, перший, так був потряс… Коли побачив у ньому сміття по коліна і черепи чиїсь з усипальниць*" [6, с. 230].

Відвідуючи знову Полтавщину, Олесь Гончар не проминув кілька сіл, що пов'язані з історичним минулим українського народу. Запис від 17 травня 1980 року свідчить: "*У Чорнухах відвідали Музей Сковороди. У Лохвиці (колгосп "Перемога комунізму") літературний вечір, потім виступив чудовий хор Полтавського педінституту. Краса! Снагою наливається душа!*" [6, с. 413].

Під час поїздки на Полтавщину у вересні 1981 року Олесь Гончар відвідав гоголівські місця, зокрема села Диканьку й Шишаки. У Диканьці його увагу привернула старовинна церква, а також дуби, пов'язані з легендою, що ніби під ними Мазепа зустрічався з Кочубеєвою донькою: "*Відвідали під Диканькою церкву св. Миколая Чудотворця, збудовану 1791 р. в диканських лісах, у володіннях Кочубеїв. Біла, кругла, іконостас італійської роботи з мореного дуба. В цій церкві мати Гоголя, бувши вагітною, вимолила життя своєму майбутньому геніальному синові.*

І дзвіниця (окремо) збереглась" [6, с. 482].

У цьому ж записі від 10 вересня 1981 року є згадка про відвідини ще одного села – Яновщини, теперішнього Гоголевого: "*Які краї! Музика полів, поезія ландшафтів… А ставок…*

А Стінка, отой Гоголів ліс… Краєвид звідси нібито малював Шевченко" [6, с. 482]. 7 липня 1984 року він знову побував у цьому селі, про що свідчить короткий запис у щоденнику: "*Відвідали відбудовану садибу Гоголя в Яновщині*" [7, с. 24].

Олесь Гончар при нагоді завжди намагався побувати в тих селах, що дали Україні її класиків. 23 травня 1981 року він пише про відвідини батьківщини Павла Тичини: "*Суботній день. Були сьогодні в Пісках, рідному селі Павла Тичини.*

На тому ж "майдані, коло церкви" відкрили пам'ятник поету – гарне бронзове погруддя. І музей скромненький починає жити в хаті, відбудованій за кресленнями на місці тієї, в якій поет народився. На майдані мітинг, довелося слово сказати" [6, с. 463]. Відвідини села примусили автора щоденника згадати, що раніше "*за липою церква стояла, що її спалили фашисти і в ній спалили 600 жителів села, в тому числі й сестру поетову Тетяну з дітьми. Вклонились могилам його батька й матері. Познайомились із старенькою сестрою поета Оксаною Григорівною зсохла, маленька, а очі живі і сині-сині…*" [6, с. 463].

У червні наступного року він відвідує Колодяжне, село на Волині, що пов'язане з біографією Лесі Українки: "*Зустріч у Колодяжному…*

Зі всієї Волині були люди на цій зустрічі. Очі в залі іскряться.

Повертаюсь до Києва наснажений. Народ з тобою говорив" [6, с. 466].

13 вересня 1982 року Олесь Гончар відвідав рідне село Ю. Яновського, де виступив з промовою, ця місцевість нагадала письменнику війну: "*Вчора виступав у Нечаївці, селі рідному Ю. Яновського. Бачив місця (Калинівку та інші), де ми барложилися в окопах восени та взимку 1943 – 44-го… А зараз які ласкаві до нас ці степи!*" [6, с. 535].

На Львівщині Олесь Гончар побував на батьківщині Маркіяна Шашкевича, про що занотував у щоденнику 27 травня 1984 року: "*Їздили (з Добриком та Романом Лубківським) в Підлисся, рідне село Маркіяна Шашкевича, пили воду з колодязя, що досі зберігся під дубом на його подвір'ї (звід-журавель прилаштований до самого дуба) Вода кринична, дуже хороша*" [7, с. 21]. Наступного дня Олесь Гончар побував у Нагуєвичах. У щоденнику про цю подію залишився такий запис: "*На садибі Франковій – Франківські читання. Діти,*

вчителі… Гарно виступають артисти Львова. З поетів найсильніший був Богдан Стельмах. Змістовний, глибокий" [7, с. 21].

Окремі записи в щоденнику досить лаконічні: "*Відвідали в селі Біла Музей Соломії Крушельницької" (занотовано 4 червня 1987 року*" [7, с. 149]; "*Відвідали Музей Леся Курбаса в селі Старий Скалат" (запис від 5 червня 1987 року)" [7, с. 149]; "Село, де жили Устияновичі. Відбудована чудова церковця, вся в рушниках*" (запис від 29 серпня 1991 року) [7, с. 374].

Олесь Гончар тривалий час був депутатом Верховної Ради від Херсонщини. Нерідко депутатські шляхи приводили його в села цього регіону України. 17 лютого 1984 року по дорозі на Каланчак, письменник відвідав село Новокиївку, про що залишився такий запис у щоденнику: "*Дорога – це той давній чумацький шлях, тільки й того, що залитий асфальтом. Заїхали в село Новокиївку оглянути сільський музей. Вчителька дає пояснення, мова в неї така гарна:*

– Була тут незайманщина, дикий степ, ось клаптик зберегли його з ковилем у вітрині…" [7, с. 9].

Досить часто у щоденнику бачимо простий перелік сіл, через які проїздив Олесь Гончар: "*Села Яхни, Семигори, Кошмак, Балаклея… І нарешті – Сміла" [7, с. 24]. З Балаклеєю пов'язана така історія, зафіксована в щоденнику 11 липня 1984 року: "У дорозі зупинились біля колодязя, село тихе, в садках, із хвіртки дівча визирає, питаєм:*

– Як зветься село?

– Україна.

– Як, як?

– Україна!

Видно, мама навчила так відповідати. Бо на вказівнику село зветься Балаклея" [7, с. 26].

Ще одним приводом звернення Олеся Гончара до проблем села стала Чорнобильська катастрофа. 20 травня 1986 року, менше ніж через місяць після цієї трагічної події, письменник занотовує в щоденнику: "*Сцени в селах, звідки евакуюють людей: людина, присівши, обіймає собаку, прощається як із людиною, як із найближчим другом…*

Бабуся ховається в погребі, велять їй підійматися звідти. "Ой дорогесенький, дивися, як мій садочок розцвів, на кого ж я його покину? А курочки он ходять – хто їх нагодує?" [7, с. 95]. На прикладі трагедії звичайних українських селян, яких примушують покинути зону радіоактивного забруднення, Олесь Гончар розкриває трагедію всього українського народу, що через непродумане втручання людини в природу зазнав небаченого досі лиха.

Продовження чорнобильської теми в щоденнику зафіксоване 22 травня 1986 року. Автор занотовує почуту історію: "*Жінка, що спала в хаті, раптом прокинулась серед ночі – в усі вікна світло! Невже зійшло сонце? Ні, то чорне сонце Чорнобиля – пожежа вирує… А вранці жінка ця вийшла – всі квіти розквітли! В одну ніч, від радіації… Ще й зараз цвітуть серед моторошного безлюддя…*" [7, с. 95].

Останні роки життя Олеся Гончара пройняті ностальгійними почуттями про минуле. Йому часто ввижалася та Україна, якої вже не було: "*Не мали ми хутора, були ми с л о б о ж а н и, але образ тієї України – України степових наших хуторів – носитиму в душі доки й живу. В тому образі з далечі дитячих літ – найвища краса й поетичність народного життя. Мріялось і самому, як виросту, так жити. Той спогад – у душі серед найдорожчого – світитись йому до кінця днів*" [7, с. 280].

За 10 днів до смерті Олесю Гончару знову згадалося село Суха, у якому після передчасної смерті матері йому довелося зростати, де "*сердобольні сільські татусі жаліли мене ("Тетянин синок!), співчутливо називали сиротою, але я чомусь не любив слова "сирота"!"* [7, с. 577].

Життя в селі, а потім страшні випробування війною, повоєнні нападки на його творчість, нищівна критика роману "Собор" – все це лише загартувало характер Олеся Гончара. Не даремно, у записі від 4 липня 1995 року він занотував: "*Так, життя було суворим, але чи не тому все й перелилося в таку гарячу, таку одержиму любов до України?!"* [7, с. 577].

Більшу частину життя Олесь Гончар прожив у місті. У щоденниках виразно проглядається непростий процес опанування письменником урбаністичної культури міста – від споглядання ним пам'яток минулого й осягнення духовних здобутків цивілізації – до розуміння його ролі в глобалізаційних процесах майбутнього. Однак витоки цієї урбанізаційної культури криються в сільському минулому автора щоденників. Буваючи в рідному селі Сухій, мандруючи Україною від крайнього Сходу до Заходу, від Півночі до Півдня, буваючи за кордоном, Олесь Гончар ніколи не забував про ті віковічні традиції, що їх зберігало українське село, він пам'ятав тих визначних діячів національної культури, котрі народилися й виросли в селі, для нього дорогими були пам'ятки, що несли нащадкам велич духу і силу наших пращурів, його мучили процеси деградації суспільства в радянську добу, що спостерігалися в селі та місті. Все це знайшло свій відбиток у тій частині щоденників, де йшлося про село.

Література:

1. Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В.М. Галич. – К., 2004. – 816 с. 2. Степаненко М.І. Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми) : монографія / М.І. Степаненко. – Полтава, 2008. – 396 с. 3. Степаненко М.І. Літературний простір "Щоденників" Олеся Гончара : монографія / М.І. Степаненко. – Полтава: АСМІ, 2010. – 528 с. 4. Баран Є. Олесь Гончар крізь призму щоденників / Євген Баран. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. – 200 с. 5. Галич О.А. У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О.А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с. 6. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.1 (1943 – 1967). – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2008. – 455 с. 7. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2008. – 607 с. 8. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2008. – 646 с.

Ярослав ГАРАСИМ (Львів)

„ОГНИСТІ ІНВЕКТИВИ" ШЕВЧЕНКОВИХ „ВОЛЬНИХ ДУМ"

Шевченко – нескорений. Шевченко – безжальний. Шевченко – велемудрий. Шевченко – милосердний. Шевченко – самотній. Шевченко – вільний. Кожне наступне, хронологічно післяшевченківське, покоління "нащадків пізніх" за цими морально-якісними та світоглядно-сутнісними присудками, напористо вдивляючись у поетичні рядки чи риторично приховані підтексти щойно перевиданих сторінок вічного "Кобзаря", як у найправдивіше дзеркало національного відображення, намагається упізнати

перш за все себе. І хоча сама дзеркальна поверхня Шевченкового поетичного духослову вже упродовж півтора століття залишається незмінною, проте оптичний ефект від скерованих на неї рецептивних променів є доволі різнозначущий та інколи вкрай несподіваний. У подібний спосіб, опираючись на онтологічні категорії сталості–змінності, лише з використанням дещо іншої історіософської метафорики розкриває особливості черезвікового діалогу української нації зі своїм генієм Олена Теліга: “Шевченко стояв у морі своїх земляків, мов велетенська скеля, яку це море обіймало і цілувало під час припливу, але під час відпливу відкочувалося так далеко, що навіть пісок коло скелі робився сухим і шорстким” [4; с.339].

Сьогодні, на початку третього десятиліття нашої відродженої державності й у безпосередній близькості до Шевченкових двохсотлітніх роковин українська національна спільнота вкотре виглядає пригнічено-розгубленою перед духовно неосяжною Кобзаревою величчю і власною суспільно-політичною безпорадністю, повторювана циклічність якої вже переростає у своєрідне фатальне прокляття. Феномен тривалого історико-національного блуду полягає у тім, що ще 110 років тому, виступаючи не традиційнім всенароднім березневім святі, Іван Франко запитав своїх сучасників: „...подумаймо, наскільки ближче ми до здійснення наших національних ідеалів, Шевченкових ідеалів, ніж був він сам?” І по короткій хвилі відповів: “Наша нація як була, так є розмежована кордонами і в своїм нутрі розділена суперечностями; величезний процент її синів, що вигодувані її хлібом, цураються її, заперечують її існуванню і залюбки пруться туди, де їх ніхто не просить і не потребує, де з них сміються, де ними погорджують, хоч і користуються їх геростратовими услугами” [5; с.314] Чи далеко ми просунулись за більш ніж столітній часовий проміжок на шляху національного поступу. На жаль. За винятком знесення кордонних рубежів, що розкроювали Україну у Франковій добі, та здобуття формальної незалежності у 1991 році (ціною мільйонних жертв голодомору, винищеної тоталітарною інквізицією науково-мистецької еліти, самоофірних бойових звитяг стрілецько-упівських героїв), всі інші сфери етнодержавного буття ми занехаяли. Моральне виродження і духовна лінь є неспростовними національними гріхами, а тому ми вкотре опинилися у покинутому становищі, поза покровительством небесного Творця, який, кажучи словами Тараса Шевченка:

Покинув нас на сміх людям,
В наругу сусідам,
Покинув нас, яко в притчу
Нерозумним людям.
І кивають, сміючися,
На нас головами,
І всякий день перед нами
Стид наш перед нами” [6; с.359]

Настроєво саме такою застав Шевченко свою Вітчизну ще у середині XIX століття під час подорожей в Україну, й аби підсилити мистецький ефект від особистих вражень використав принцип разючого контрасту між візуальним оптимізмом малярської серії мальовничих ландшафтів “Живописна Україна” та, створеним у той самий час, психологічно гнітючим, політичним пейзажем у художньому тексті поетико-філософської медитації “Чигрине, Чигрине…”:

„ ... заснула Вкраїна,

Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла,
В калюжі, в болоті серце прогноїла
І в дупло холодне гадюк напустила..." [6; с.254]

Водночас, сучасний стан, хоча й декоративної, та все ж незалежності, певним чином корелює суб'єктну парадигму соціокультурних причин такої майже безперервної національної стагнації. Першочерговим, щоправда й надалі залишається неймовірний зовнішній пресинг оновленого, пропагандистськи й мілітарно вишколеного, непідвладного здоровому глуздові, імперськи багатовекторного "русского мира". "Власне в тому ірраціональному, амотивному принципі, що кидає виклик розумові, вірі й моралі, – стверджує один з ідеологів дисидентського руху, – ховається та зловорожа сила, незбагненна для українця, як і для чеченця, які раптом відкривають:

А москалі і світ Божий
В путо закували" [4;с.336]

Мимоволі напрошується може й не просто філологічна інтерпретація семантичних нюансів прізвища недавно всенародно обраного лідера північної керованої демократії – якщо для своїх "соплеменников" воно, може, й асоціюється безпосередньо з невідворотною путтю, правильним шляхом до нових перемог, то для усіх без винятку сусідніх народів – це постійна загроза нового поневолення, уярмлення, "закування в пута". На інфікованість більшої частини населення Росії невиліковним вірусом шовінізму вказує у своїх шевченкознавчих студіях Євген Сверстюк, переконливо розмірковуючи, що "москаль – то не нація, а радше хвороба, прищеплена нації імперським леґалізованим грабунком, підступом і обманом, оскільки державу та її інтереси поставлено на місце Бога, а Бог зменшений до ідеологічної прислуги" [4; с.337].

Однак, незалежний статус цивілізованої європейської держави зобов'язує чинну владу створити гідний опір будь-яким спробам зазіхання на її політичний суверенітет чи духовно-культурний простір. Натомість, наше суспільне сьогодення анітрохи не відрізняється від сучасної Франкові бездержавної України: „... у всіх частях нашої вітчизни безтямна та безсовісна політика пануючих верств усіма силами державної адміністрації чи то з політичних, чи з національних мотивів систематично пре наш народ до бідності, темноти, упосліджує його і в вимірі прав та справедливості, опустошує його землю, занедбує його культуру, гонить його з віковічних батьківських гнізд, а часто фантастичними планами чужонародної колонізації немов самохіть прискорює національні та суспільні катастрофи". [5; с.314]

Разом із тим процес національної деградації пришвидшується й урізноманітнюється появою підступних ліберальних проявів. На думку того ж Івана Франка, мусимо визнати, що і „...Шевченко не предвиджував тих новочасних, маккіавелівських способів політичного та національного гніту, що не раз виступають навіть під плащиком далекозорого економізму або лібералізму" [5; с.314]. Загалом, Шевченкові апеляції до такого сорту зденаціоналізованих суспільно-політичних верств у його "вольних думах" звучать як жорстокий присуд та приреченість на неминуче забуття:

„Людськії шашелі. Няньки,
Дядьки отечества чужого!
Не стане ідола святого,
І вас не стане, – будяки
Та кропива, а більш нічого
Не виросте над вашим трупом"

[7; с.368]

Іпостасі “святого ідола” з непогамовною хіттю авторитарного всевладдя і неканонічним благословенням від обмундированого московського православного ієрарха нестримно прагне досягнути той, хто нині очолює Президентську гілку влади та посідає неозорі простори Дніпрового берега. Воістину справджуються слова Ліни Костенко про те, що “*Грядущий хам вже не гряде, Він сам в грядуще нас веде*”. Аби усвідомити всю повноту президентського неоцинізму, звернімося до кобзаревого епістолярію та публіцистичних писань його сучасників. У листопаді 1844 р. у листі до свого побратима Якова Кухаренка Шевченко подає усім нині відомий, до певної міри трагічний пасаж: “Був я уторік на Україні – був у Межигорського Спаса. І на Хортиці, і скрізь був і все плакав, сплюндрували нашу Україну катової віри німота з москалями, щоб вони переказилися” [8; с.31]. Чергову спробу плюндрування святих місць було здійснено вже після Шевченкової смерті у 80-х роках XIX століття, але інтелектуально освічене українство зчинило цьому потужний спротив. Зокрема, Михайло Максимович у гостро дискусійній розвідці “Чутки про Межигір’я” спочатку стримано розмірковував: “Невже цей достопам’ятний куточок Святоруської Київської землі, де впродовж кількох століть воздавали щоденну хвалу Всевишньому від православної братії, невже і направду Межигір’я нині потрапить не у розпорядження Печерської лаври, а стане власністю якогось торгаша?” А згодом безапеляційно додає: “Та ні! Межигір’я не може перейти не лише в жидівські руки, але й у приватну власність будь-якого торгаша чи промисловця; до цього не повинні допустити ані Печерська лавра, ані інші монастирі Київські зі своїм архіпастирем” [3; с.154]. Те, чого не вдалося зробити єврейським підприємцям за царських часів, безперешкодно здійснив у самостійній Україні регіональний лідер за умов мовчазної згоди та абсолютної пасивності “рабів з кокардою на лобі” і печерських душпастирів. За гіркою іронією нашого національного безталання, оновленими архітектурними проектами Межигірської розбудови на місці однієї з найдавніших християнських святинь заплановано вибудувати надсучасні теплиці. Словом маємо тут ганебно-модерне продовження Шевченкового їдкого сарказму “*І на Січі мудрий німець, Картопельку садить*”.

Авторитарний стиль правління, що нав’язують теперішній Україні дає нам підстави провести аналогії між українським політико-державним сьогоденням і художнім осмисленням римської тиранії у Кобзаревих “Неофітах” та попередити прихильника і послідовника необмеженої сваволі:

„Лютуй! Лютуй,
Мерзенний старче. Розкошуй
В своїх гаремах…

А далі:

Не громом праведним, святим
Тебе уб’ють. Ножем тупим
Тебе заріжуть, мов собаку,
Уб’ють обухом” [7; с.255].

Усвідомлений страх про невідворотність покарання за системне нівелювання людської гідності та брутальне нищення національної честі заставляє того, хто мав би виконувати президентські обов’язки, чинити судові беззаконня та регулярно оновлювати списки “дядьків отечества чужого” на відповідальних керівних постах, переманювати на свої тимчасово владні терени світоглядно нестійких “дрібніших достойників суспільного бестіарію” (І.Дзюба). З іншого боку, замість того, аби організовано виступити

проти цієї нахабної антидержавницької стратегії, патріотично налаштовані громадянські сили опинилися в ситуації, коли кожен, хто бажав би працювати для рідної справи, як і століттям раніше, кажучи Франковими словами "бачить на кождім кроці брак проводу, брак товаришів і співробітників, брак щирості і безкорисного віддання себе для тої справи, якій вони буцімто служать" [5; с.315]. Натомість, духовно розкріпачений геній Шевченка вже тоді спромігся на безпрецедентний індивідуальний виклик всемогутній імперії, а палке почуття самовідданої синівської любові до України "надихало його гарячою ненавистю та погордою до всіх ренегатів, до всіх тих, хто матір забуває, хто відцурався її чи для уряду та пенсії, чи з остраху перед сильними світу, чи, нарешті, задивившися в високі привиди філософії, науки відірваної від життя і затопленої в абстрактах, у яких розпливалися конкретні потреби, інтереси й прикмети рідного народу". [5; с.316] Саме у цьому, може й неповному списку суспільних вад "поганих правнуків", криються корені безальтернативної актуальності поетового вокативного розпачу:

„Україно! Україно!
Оце твої діти,
Твої квіти молодії,
Чорнилом политі.
Московською блекотою
В німецьких теплицях
Заглушені! .. Плач, Украйно!
Бездітна вдовице" [6; с.277]

У переліку причин, які призвели до здеградованої панорами національного відступництва та зміцнили загарбницькі плацдарми зовнішнього ворога, чітко проступає рабська психологія значної частини українського етносу, що і в минулому демонструвала кволість войовничого духу. Саме такі думки навівала осоружна Шевченкові петербурзька атмосфера вже по засланні:

„– Якби то, – думаю, – якби
Не похилилися раби...
То не стояло б над Невою
Оцих осквернених палат!
Була б сестра! І був би брат!
А то... нема тепер нічого...
Ні Бога навіть, ні півбога" [7; с.367]

Отож з досить невтішним суспільно-політичним багажем ми простуємо до двохсотлітнього Кобзаревого ювілею, святкування якого ще одному з кремлівських "подножків", "донощиків і фарисеїв" – спікеру теперішнього парламенту – забаглося відзначати разом з "братнім" російським народом. Присутність в українському суспільстві таких нікчемних проводирів знову актуалізує Шевченкову художню риторику: "*О роде суєтний, проклятий, Коли ти видохнеш…*". Що ж до самої Росії, то вона, очевидно, не проти таких інтенцій, тим паче що є вже готовий досвід відзначення поетового століття у Києві 1914 року: "С утра на улицах усиленные наряды пешей и конной полиции. Из уезда собраны стражники. В женских и мужских высших заведениях забастовки […] В политехникуме выкинуто … знамя с надписью: «Да здравствуетъ самостійна Украина». С одиннадцати часов утра начались демонстрации […] Тотчас явились войска и казаки […] Казаки нагайками разогнали негодяев […] Произведены многочисленные аресты" [2; с.181].

Поза тим, не вартим наслідування видаються й новітні прагнення деяких дослідників відійти від подальшого осмислення філософських глибин універсалізму Шевченкового генія, а захопитися інтенсивним насвітлюванням окремих вибіркових фактів з його післязасланнєвих життєписних років, досягаючи нібито максимального зближення з поетом через особливо пильний перегляд усіх речей і деталей у вузькому інтер'єрі

його особистого помешкання. Така вульгарна інтимізація може призвести до своєрідного зухвалого псевдогуманізму, від якого ще далекого 1949 року застерігав Леонід Білецький: “Ніщо мале й обмежене не здатне задовольнити його безмежну душу: буденні радості життя, звичайна пристрасть – дуже дрібні, щоб на них спинятись перед брамою безконечного й вічного” [1; с.138–139].

“Тарас Шевченко як явище велике й вічно живе – невичерпний, нескінченний і незупинний. Волею історії його ототожнено з Україною, і разом з її буттям триває Шевченкове..” [2; с.5]. Саме тому кожен прийдешній день ставитиме перед нами нові іспитові завдання на державну зрілість і національну гідність, та магістрально наскрізним у нашому духовному простуванні незмінно залишатиметься випробування Шевченком. І чинити тут треба чесно, прозоро, відкрито, хоча б за прикладом таких людей, які не бояться навіть півмісячного казематного арешту, а ножицями відтинають прізвища високопоставлених негідників від Кобзаревої шани. Тож і ми щомиті будьмо готовими безжально відсікти кожного, хто бодай подумає осквернити Шевченкову славу і славу України!

Література:

[1] Білецький Л. Тарас Шевченко в Яготині // Зарубіжне шевченкознавство (з матеріалів УВАН) / Леонід Білецький.– К.: Фенікс, 2011.– Ч.1. – С.107–167; [2] Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба.- К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 718 с.; [3] Максимович М. “Слухи о Межигорьи” II Максимович М. Собраніе сочиненій: В 3 т. / М.А.Максимович, К., 1877 .– Т. II . – С.153–155; [4] Сверстюк Є. Рік високого сонця // Сверстюк Є. На святі надій: Вибране / Євген Сверстюк.– К.: Наша віра, 1999.– С.321–369; [5] Франко І. На роковини Т.Г.Шевченка / Іван Франко // Шевченкознавчі студії / Упор. М.Гнатюк.– Львів: Світ, 2005.– С.311–319; [6] Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. / Т.Г.Шевченко.– К: Наук. Думка, 2003.– Т.1.– 782 с.; [7] Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. / Т.Г.Шевченко.– К: Наук. Думка, 2003.– Т.2.– 782 с.; [8] Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. / Т.Г.Шевченко.– К: Наук. Думка, 2003.– Т.6.– 632 с.

Олена Гінда (Львів)

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА І ФОЛЬКЛОР У ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В ІТАЛІЇ

У статті розглянуто консолідуючу і формотворчу роль традиційної культури і фольклору в житті та творчості сучасної української діаспори в Італії. Матеріалом для аналітичного дискурсу стали спостереження автора над життям українських трудівників в Італії, та їх творчий доробок, опублікований у часописі «До Світла».

Ключові слова: фольклор, традиційна культура, Українська діаспора в Італії, творчість українських заробітчан.

Olena Hinda

Traditional Culture and Folklore in the Life and Creative Works of Ukrainian Diaspora in Italy

The article examines the consolidating role of folklore and traditional culture in the life and creative works of modern Ukrainian diaspora in Italy. As materials for the given analytical discourse the author has chosen her own observations of working migrants’ life in Italy and their creative works which were published in the magazine “To the Light”.

Key words: folklore, traditional culture, Ukrainian diaspora in Italy, creative works by Ukrainian migrant workers.

Дослідження нових українських діаспор і збереження їх членами менталітету і традиційної культури титульної нації усе більшою мірою виявляє свою актуальність: чисельність українських трудових мігрантів продовжує зростати. Одним із аспектів цієї актуальної проблематики є вивчення середовища сучасних емігрантів у приймаючих країнах, адже феномен української присутності в них може бути збагненним лише тоді, коли науковці звернуть свою увагу на реалії заробітчанської дійсності у всіх її проявах і контекстах. Матеріалом дослідження слугували спостереження автора над життям та побутом трудових мігрантів в Італії, а також поетичні новотвори дописувачів україномовного християнського часопису «До Світла», що виходить під патронатом української Греко-католицької церкви Святої Софії у Римі. У статті зроблено спробу окреслити, як саме проявляють себе в інокультурному середовищі український фольклор і народна культура, апелювання до яких допомагає подальшій консолідації та структуризації спільноти. Роль традиційної культури у процесі структуризації української діаспори в Італії розглядали Олена Пономарева [12], Олена Герасименко [3], Віктор Соколов [14], але принагідно, предметом же окремої розвідки воно ще не було. Зазначений аспект духовного життя українських трудівників в Італії досліджувався й нами, але був розглянутий в інших ракурсах [4; 5]. Значення ж традиційної культури у житті та структуризації національних діаспор складно переоцінити, адже саме її експлікація допомагає інонаціональній спільноті зберігати свій духовний світ і свою цілісність кордоном.

Професор кафедри україністики Римського університету La Sapienza Олена Пономарева слушно зауважує: «Незважаючи на свою масовість, феномен новітньої трудової міграції поки не знаходить в Україні адекватного тлумачення й розуміння як з боку політиків, так і з боку суспільства. Натомість у західних країнах спостерігається дослідницький та громадський інтерес до проблематики новітніх українських іммігрантів» [12]. Дослідниця наголошує, що Італія посідає перше місце серед країн Євросоюзу за кількістю мігрантів з України й образно називає українську міграцію до Італії «феноменом у розпалі» з тенденцією до подальшого наростання. Принагідно зауважимо, що питання чисельності українських трудових мігрантів в Італії є щонайменше дискусійним. Олена Пономарева небезпідставно називає його «війною цифр», причини якої, безумовно, заховані не у коректності/некоректності використання науковцями статистичних даних, як про це пише головний редактор Української газети в Італії Маріанна Сороневич [15], а у площинах соціо-політичних та їх наслідково-резонансних контекстах. Вражаючі цифри щодо кількості громадян, змушених і надалі покидати Україну через відсутність робочих місць та елементарного статку, відповідно позиціонують державу-донора у світі. На офіційному сайті української греко-католицької церкви в Італії зазначено, що реальною цифрою чисельності українських трудових мігрантів є 700 тисяч [11].

Соціолог Віктор Соколов уважає, що українська спільнота в Італії стає структурованою, тому прийнятною буде її кваліфікація як діаспори: «Становище й діяльність українців в Італії свідчать, що останнім часом

значно посилився процес формування української діаспори Італії. На території Італійської Республіки активно діють релігійні та благодійні організації, які допомагають українським співвітчизникам пристосуватися до італійських умов життя, намагаються згуртувати українців навколо церкви, створюють громадські організації, здійснюють різноманітні культурні заходи, що сприяють зміцненню української спільноти за кордоном» [14]. В Італії зареєстовано понад 40 українських асоціацій і співтовариств, відкрито 9 українських суботніх і недільних шкіл. Українство в Італії має свій інформаційно-комунікаційний простір: засоби масової інформації і кібер-ресурси. Визначальною особливістю обличчя української діаспори в Італії є діяльність єдиної в Західній Європі столичної кафедри україністики в Римському університеті La Sapiensa – наукового та інтелектуального центру української присутності на Апеннінах. Дослідниця української діаспори в Італії Олена Герасименко уважає, що називати діаспорою присутність українських громадян в Італії передчасно, але кваліфікує активізацію об'єднавчих ініціатив з боку українських громадян як поступ до її утворення: «Незаперечне значення для консолідації української громади мають різноманітні асоціації, засновані українськими емігрантами в Італії» [3]. Факт поступового укріплення авторитету громадських спільнот підтверджується і нашими особистими спостереженнями: у розмовах з українськими трудовими мігрантами, які працюють в Італії, більшість респондентів виявляли обізнаність з діяльністю спільнот у регіоні/країні: дехто розповідав, що «особисто знайомі» з головами спільнот, більшість – «чули від знайомих» про чільників, майже всі респонденти позитивно характеризують діяльність асоціацій, відвідують українські культурні заходи. [1].

Сьогодні в Італії склалася сприятлива ситуація для подальшого розвитку сильної і конструктивно діючої діаспори. Об'єднавчу роль у цьому процесі відіграє й українська церква, передусім Греко-католицька, яка налічує 140 парафій. Про роль церкви, як важливої консолідуючої сили для українських трудівників пише й Олена Герасименко: «УГКЦ не лише надає підтримку українським емігрантам, але й має об'єднавчу силу, відіграє важливу роль у збереженні українських духовних традицій на теренах Італії» [3].

Важливі документальні матеріали про формування перших українських спільнот збереглися на офіційному сайті церковної громади міста Генуї. З розповідей і спогадів членів громади про перші зібрання і святкові заходи постає історія постання громади. Дописувачі вважають, що саме спільне відзначення релігійних свят, знаменних дат гуртувало спільноту, збільшувало її чисельність і допомагало відчувати себе «часткою України на чужій землі»: «По особливому запам'ятались перші спільні святкування у Церкві Різдва Христового 2004 року, які показали, що сила кожного – у громаді. Столи були повні їжі, характерної для свята: куті, узвару, риби, вареників. Лунали колядки, жарти, чувся веселий сміх. Забули про ностальгію, про чужину. Салон церкви для всіх став рідною домівкою, а незнайомі люди – родичами. 20.02.2004 року для нас було свято Стрітення (зміщене на неділю по причинах роботи), коли ми освячувала свічки. Кожна жінка освячувала 2 і більше, щоб мати у хаті і вислати додому. Разом із цим стародавнім звичаєм приходить очищення душі, що також важливо для

кожної людини «. [17] Звертає на себе увагу деталізований опис дійства, у якому християнський аспект органічно співіснує з традиційно-народним. Це простежується і у наступному фрагменті: «Пам'ятною стала Паска, святкування якої чекалось з нетерпінням. Вервичками тягнулись жінки до храму, несучи на освяту паску, ковбасу, масло, сир, яйця. При вході у церкву кожна із них отримувала крашанку – символ цього великого свята. <…> Багато людей мали вишиті рушнички, що підкреслювало неповторність наших традицій. Після Служби Божої на подвір'ї отець освятив їжу. Лунали гаївки, прославляючи Божу ласку. Тоді теж, були гості італійські священики. <…> Зал був переповнений людьми, які хотіли трапезувати за спільним столом, щоб виявити таким чином єдність у вірі, єдність нашої нації».[17] Завдяки офіційним інтернет-сайтам інших українських спільнот і церковних громад в Італії можна простежити історію їх формування і діяльності.

Спільні літургії, спільні відзначення знаменних дат, релігійних і національних свят, Шевченківські вечори, Андріївські вечорниці, – ці заходи згуртовували громади, формували внутрішні традиції, які опиралися передусім на традиції народної культури. Наймасштабнішим консолідуючим культурним і духовним заходом українців в Італії донині є День матері, що його традиційно, починаючи з 2002-го року відзначають українські трудівники іммігранти під егідою церкви Святої Софії у Римі. Це свято, головною ідеєю якого є згуртування і духовна підтримка українських жінок-матерів, збирає десятки тисяч українських заробітчанок з усіх куточків Італіїї: жінки з'їжджаються для проведення спільної молитви за своїх дітей і рідних. Після церковної служби і молитви святкуваня Дня матері продовжується трапезою, концертною програмою і народними піснями. Свято набуло широкого резонансу в італійських ЗМІ, на нього приїжджають багато італійців. Подібні заходи здобувають усе більшу популярність серед місцевого населення, що сприяє формуванню шанобливого ставлення до українців, і закономірно поширюється не лише на емігрантів, але й на український народ загалом. Традиційними стали фестивалі української народної пісні і танцю, етнографічні презентації, виставки української народної вишивки, костюмів, театралізовані демонстрації народних обрядів і звичаїв, спільне з італійцями святкування українського Різдва, Пасхи і т. д. Усім цим українські співтовариства позиціонують себе як представники народу, який має древню історію та унікальну традиційну культуру.

Над утіленням ідеї проведення свята, яке би об'єднало українців-трудівників з усіх куточків Італії, свого часу самовідданно працювали члени редколегії новоствореного християнського часопису для українців в Італії «До Світла» під керівництвом його головного редактора, у період з 2001 – 2005 рр. пасторального Координатора українських греко-католицьких громад священика о. Василя Поточняка. Завдяки зусиллям згуртованого колективу редакції і допомозі парафіян церкви Святої Софії, свято, на яке з'їхалося тисячі українців, було проведено 5 травня 2002 року. Об'єднавчу і духовну роль цих подій – першого колективного святкування Дня матері українськими трудівниками і виходу в світ першого українського часопису (часовий проміжок між подіями становить заледве півроку) – для життя «італійських» українців неможливо переоцінити, зважаючи на неструктурованість тодішнього еміграційно-заробітчанського контексту.

Бажання не втратити самобутню традиційну культуру, легітимно і публічно її маніфестувати стало причиною справжнього сплеску творчості українців, які працюють в Італії. Цей феномен став однією з визначальних рис сучасної діаспори в Італії, що можна проілюструвати матеріалами часопису «До Світла».

До редакції часопису одразу після виходу в світ перших його номерів почали надходити листи від українських заробітчан, у яких дописувачі ділилися своїми історіями про життя на чужині, про випробування, що випали на їхню долю. Лише невелику кількість різноманітних за жанровою формою свідчень (від безхитрісних розповідей до розлогих поетичних текстів) редакція могла надрукувати у часописі, решта ж матеріалів і дотепер зберігається в особистих архівах членів його першої редколегії і чекає на увагу науковців. У цьому авторському доробку переважали віршовані твори, яким була виділена постійна рубрика «Коли в душі народжується слово». Автори відверто зізнавалися, що написали свою першу поезію в еміграції і що головним імпульсом до творчості було намагання знайти розуміння у колі співвітчизників, які пережили випробування чужиною:

«Ми не поети – ми жінки, в яких прокинулись думки,
Ніхто і гадки з нас не мав, що досі дар цей десь дрімав.
А ностальгія й чужина збурили нерви аж до дна.
І йдуть слова самі по собі, і ллються сльози на папір…» [8, с. 54]

Ці різножанрові тексти мають переважно документальний характер, і у сукупності являють собою своєрідний народний літопис італійської еміграції четвертої хвилі. За формальними і змістовими ознаками поетичні новотвори мають атрибутику традиційних народнопоетичних, що сприяє, аби вони стали предметом фольклористичних та народознавчих дискурсів, але при цьому ними не обмежуватися. Рубрика, відведена для поезій заробітчан проіснувала у часописі до 2011 року, за той час було надруковано близько 800 творів. У 2005 році члени його першої редколегії видали своєрідний підсумок цього доробку: «Антологію творчості заробітчан» у двох книгах **–** «Світло на чужих стежках» [13] і «Гавдеамус по-емігрантськи» [2].

Загалом в аналізованих корпусі текстів типовими жанрами є поетичні хроніки про життя на заробітках, меморати, наративи, рідще – бувальщини з елементами соціальної і політичної сатири. Формат статті змушує обмежити аналіз цього доробку кількома типовими прикладами. Амплітуда емоційної забарвленості творів коливається від безнадійно-тужливої до радісної і життєстверджувальної. У парадигмі відображуваних переживань, почуттів та емоцій домінують туга за рідною домівкою, Батьківщиною, родиною і при цьому виразно експліковано етноментальну свідомість за допомогою традиційно-народних фольклорних засобів. Приміром, поезія «Чужина …» анонімного автора Н. А. (автори інколи не вказують своїх імен) нагадує традиційні народні ліричні пісні з елементами плачів-ламентацій:

Чужина, чужина, чужина
Сум, печаль, безнадія і я.
Боже милий, ти, Боженьку мій,
Як то тяжко в чужій стороні!..
Кругом гори одні височать,
І пташки тут співають не так.
Тому плаче й ридає душа
В чужині я – немов сирота.
Навіть плакать не можна мені
У далекій, у тій чужині.
Щоб не бачили люди оті,
Бо серця у них – мов кам'яні.
Чужина, чужина, чужина…
Залишилась надія одна,

Що повернуться люди усі
У домівки свої дорогі [8, с. 37].

Труднощі емігранського життя обумовили частотність сюжетів, які були типовими й для українських заробітчанських пісень XIX століття: розлука з рідною землею, родиною, втрачені роки, чужина і чужі люди, приниженість і страждання, гріх та спокута, жертовність і терпіння тощо. Їх повторюваність у сучасних текстах передусім засвідчує типовість зазначених реалій у житті нинішніх трудових мігрантів: з-поміж понад 800 проаналізованих нами текстів такі мотиви наявні у майже 700-х творах. Поезія Любомири Марків ілюструє такого роду сюжети:

Моя забута Богом Україна,
За тебе серце плаче кожну мить.
На чужині нам довелось батракувати,
Рабами бути в цей XX вік.
Наругу цю й зневагу не забути,
О, хто сказав, що рабства вже нема?
О, зглянься Боже, ми є твої діти,
Й земля для всіх людей лише одна [7, с. 35].

У цій поезії, як і у більшості творів використано традиційні народнопісенні символи, які є опірними у збереженні національної самоідентифікації: незаперечна святість сімейних цінностей, духовність, віра в Бога, патріотизм, історична пам'ять.

Фольклорні елементи у творах часто-густо переплітаються з релігійними та літературними ремінісценціями, з історико-публіцистичними та соціально-політичними рефлексіями, але, на нашу думку, найвиразніше-таки простежуються світоглядні та ментальні стереотипи української традиційної культури. Саме на цьому тлі інокультурна інтертекстуальність (у найширшому розумінні) особливо виразно дисонує і має специфічний резонанс. «Чуже» слово в українській народній словесності слугує для маркування чужого простору або для створення бінарної опозиції «своє» і «чуже». Ілюстрацій саме такого використання італійського слова знаходимо багато, зокрема, італійські слова, які є омоформами до українських, автори інтерпретують як безглузді, бо їхня «правильна» сементика акумульована в рідній мові. Отже, не лише «свій» світ, але й «своя» мова інтерпретуються як кращі, правильніші, більш моральні, що повністю відповідає традиційним народним уявленням. Часто це супроводжується зверненням до жанроформ, близьких до фольклорних, а іноді безпосередньо фольклорних: наприклад, Олена Худик назвала свій твір «Коломийки», за аналогією до популярного і активно побутуючого фольклорного жанру. Коломийкам притаманна імпровізаційність змісту, динамічна ритмомелодика, гнучкість форми і, як наслідок, внутрішня відкритість для нових тем, зокрема й заробітчанських. Реалії італійського життя, побачені крізь призму «коломийкової» жанроформи вже приречені на їх критичне бачення. Саме цей ефект і досягається у згаданому тексті:

Поїдемо скоро / У рідні Карпати,
Італійську «cos-u» / Будем пам'ятати.
«Cosa devo fare?» (Що ти робиш?) */ І «Cosa mangiare?»* (Що ти їси?)
Сіли нам у голові, / Як наші стожари.
Де ж ми годні зрозуміти / Ту їхню культуру,
Коли маємо у серці / Вкраїнську натуру! [16, с. 134].

У цьому фрагменті привертає увагу співвіднесення багатозначного італійського слова «cosa» (у перекладі означає річ, предмет, дещо і т. д.) з українським словом «коза». Невідмінюване в італійській мові, автором воно використовується у знахідному відмінку і у такий спосіб створюється форма

«козу̀» («cosщ»), що врешті для «своїх» (і тих, хто зрозуміє) означатиме «Італійську **козу̀** будем пам'ятати».

У середовищі українських трудових мігрантів формується і «своя» усна традиція, яка опирається на традиції української народної словесності: побутують, приміром, наративи сатиричного або гумористичного характеру, подібні до анекдотів і бувальщин. В основі їх сюжетів — типові історії з життя заробітчан, зазвичай повчального характеру. Такими історіями «старожили» охоче діляться з новоприбулими, аби ті відчули «місцевий колорит» і знали, які несподіванки їх можуть очікувати на чужині. Йдеться про курйозні випадки, пов'язані з незнанням заробітчанами італійської мови, або нерозумінням розбіжностей культури і менталітету між італійцями та українцями. Історії, у яких мудрі, кмітливі і працьовиті українці протиставляються багатим, лінивим і велелюбним італійцям, вельми поширені і популярні. Стереотипія таких сюжетів онтологічно є традиційно-народною.

Авторові статті доводилося чути подібного роду тексти, повторюваність і варіативність яких імовірно свідчить про початковий етап формування заробітчанського фольклору. Переказуючі деякі сюжети, інформатори їх характеризують як такі, що «їх усі наші в Італії знають». Популярною є історія про новоприбулу заробітчанку, яка доглядала старенького сеньйора, і ділилася враженнями з подругами, що дідусь, мовляв, хоч і старенький, але, незважаюче на це, дуже хоче поїхати до нас «в Одесу на море». Незнання українкою італійської мови призводить до нерозуміння ситуації: дідусь насправді хоче «adesso amore», тобто кохання (італ. — «amore») і зараз, негайно (італ. — «adesso»), що й створює комічний ефект. Сюжети на тему незнання заробітчанами італійської мови, за нашими спостереженнями, найбільш популярні. Популярною історією, в основі якої були реальні події, стала історія про українку, яка без знання мови заледве влаштувалася працювати доглядальницею, і у перший же день цю роботу втрачає: сеньйора, яку треба було доглядати, померла. Кмітлива українка, не знаючи жодного італійського слова, знайшла-таки спосіб сповістити про це родичів, прокричавши у телефонну слухавку «Гітлер капут!».

Зростанню популярності текстів, які побутують в усному форматі, усе частіше сприяють українські інтернет-ресурси в Італії. На офіційному сайті української церковної громади міста Генуї розміщено вірш «незнайомки» з наступним переднім словом: «Ця поетична розповідь про українку-трудівницю дуже полюбилася у Генуї, її переписують з рук в руки (збережено стиль оригінала – О. Г.). На ваше прохання ми публікуємо його і дякуємо невідомого автора за кмітливу, правдиву і з гумором написану історію» [10]. У поезії йдеться про українку-заробітчанку, з якою у неділю відбуваються чудесні перетворення: вона стає справжньою царицею:

Йде по вулиці чужій / Струнка, гарна жінка.
Зразу видно, люди добрі, / Що то українка.
Вчора лиш вона була / У людей служниця, –
А сьогодні вихідний, / І вона – цариця!
Це не жінка, а золото… [10]

Образ українки створено в рамках парадигми традиційних народних уявлень про порядну і добру жінку, яка передусім повинна бути працьовитою, доброю господинею, і, попри всі труднощі, залишатися

красивою. У тексті використовується лексика народних віншувань: «цариця», «не жінка, а золото» тощо. Порядність жінки показано і крізь призму традиційного етноетикету, який регламентує поведінку у будні і свята:

Вміє шити, вишивати, вміє і в'язати.
Та всього, що вона вміє / Не можна сказати!
Може випити вина і пожартувати,
На весіллі за столом може заспівати [10].

Такому ідеальному образу тпрацьовитої українки протиставлена її молода господиня-італійка, лінива і зла «Яга», яка тільки й уміє, що лежати на дивані, переглядати телевізор и поганяти свою служницю:

То полежить на дивані, / Телевізор включить
І як він вже надоїсть, / То служницю мучить. <…>
Йде «Яга», нарешті, в ліжко / І лягає спати,
Тобі треба по обіді / Все попрасувати <…>
На Україну в наше село / Італійку взяти,
То даю я, люди добрі, / Голову відтяти,
Що прийшлося б через тиждень/ Нам її ховати [10].

Характерним для традиційних українських віншувань є акцентоване славословіє у фінальній частині. Саме таким є завершення аналізованого тексту, у якому трудівницю величають передусім за її працьовиті руки, якими вона «всю вашу Італію підмела, помила», і за це заслуговує, щоби їй поставили пам'ятник:

Тож зберіться по «єврацi» / Усі італійці,
І поставте пам'ятник / Нашій українці.
І встеліть усе підніжжя / Лавром і квітками.
Вона його заслужила / Своїми руками.
Поклоніться їй у ноги, – / Вона заслужила,
Усю вашу Італію / Підмела, помила [10].

Творчий доробок представників української діаспори в Італії виразно зорієнтований на традиційно-народні духовні цінності, зокрема й на фольклорну традицію. У досліджуваному матеріалі виразно простежуються світоглядні і ментальні стереотипии українського фольклору, які набувають нових форм і конотацій в інокультурному середовищі і відіграють чималу роль у виявленні українською спільнотою своєї життєстійкості. Цей соціокультурний феномен потребує подальшої уваги вчених, передусім представників гуманітарних дисциплінарних напрямків.

Література:

1. Архів Олени Гінди (записи інтерв'ю під час поїздки автобусним рейсом Київ–Салерно, Євролінії, 12.01.2012–13.01.2012); 2. Гавдеамус по-емігрантськи : Антологія творчості заробітчан. – Рим, 2005; 3. Герасименко О. Сучасна українська еміграція до Італії та зародження нової української діаспори [Електронний ресурс] / Олена Герасименко // Українознавство. – 2010. – Ч. 1(34). – Режим доступу: http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=1971&number=75&category=8 (дата звернення 05.08.2010); 4. Гінда О. М. Поетичні новотвори українських трудових мігрантів в Італії як предмет фольклористичного дослідження / О. М. Гінда // Міфологія і фольклор. – 2009. – № 2–3 (3). – С. 27–37; 5. Гінда О. М. Традиційна культура як засіб самоідентифікації та комунікації у житті і творчості української діаспори в Італії (до постановки проблеми) / О. М. Гінда // Матеріали IX Міжнародної наукової конференції "Міжкультурні комунікації: наукові школи і сучасні напрями лінґвістичних досліджень". – Сімферополь, 2010. – № 5. – С. 115–125; 6. Залитайло И. В. Социокультурные характеристики этнонациональных диаспор в провинциальной России : дисс. ... канд. фил. наук [Електронний ресурс] / И. В. Залитайло. – Тамбов,

2004. – Режим доступу: http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/127133.html#contents (дата звернення: 07.12.2009); 7. Марків Л. Моя забута Богом Україна. / Любомира Марків // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – Квітень, 2003. – № 4 (17). – С. 35; 8. Сосновська-Гоца Н. Ми не поети – ми жінки… // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2006. – № 1 (46). – С. 54; 9. Н. А. Чужина, чужина, чужина / Н. А. // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – Листопад, 2002. – № 10 (12). – С. 37; 10. Незнайомка. Про українок-заробітчанок [Електронний ресурс] / Незнайомка // Comunita ucraina in Genova = українська церковна громада у Генуї. Дата: 11 April 2009. – Режим доступу: http://www.genova.org.ua/?p=306 (дата звернення 23.01. 2009); 11. Офіційний сайт УГКЦ в Італії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.chiesaucraina.it/ (дата звернення 05.03.2012); 12. Пономарева О. Українська імміграція в Італії : стан і перспективи [Електронний ресурс] / Олена Пономарева. – Режим доступу: http://www.day.kiev.ua/302911 (дата звернення 05.08.2010); 13. Світло на чужих стежках : антологія творчості заробітчан. – Рим, 2005; 14. Соколов В. Українська трудова імміграція в Італії [Електронний ресурс] / Віктор Соколов // Газета «Віче». – Режим доступу: http://www.viche.info/journal/1837/ (дата звернення 05.08.2010); 15. Сороневич М. Українці на Апеннінах. Нас уже мільйон? [Електронний ресурс] / Маріанна Сороневич // Колонка редактора. Українська газета. Газета для українців в Італії. – Режим доступу: http://www.gazetaukrainska.com/2009-12-17-14-42-49/2010-01-04-13-51-17 (дата звернення 05.08.2010); 16. Худик О. Коломийки / О. Худик // Гавдеамус по-емігрантськи : Антологія творчості заробітчан. – Рим, 2005. – С. 133–136; 17. Comunita ucraina in Genova / Українська церковна громада у Генуї. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.genova.org.ua/

Неоніла ГОЛОВЕЦЬКА (Дрогобич)

МОТИВИ ТА ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІТИЧНОГО АНЕКДОТУ 90-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

У статті розкрито поетику та мотиви українського політичного анекдоту 90-х років XX ст. як жанрового різновиду новітнього фольклору. Авторка стверджує, що за сюжетом, ідейно-тематичним змістом взірців, політичний анекдот зазначеного періоду тяжіє до фацецій, має публіцистичну спрямованість, що позначається на художності тексту, його поетиці. Серед засобів художньої поетики відзначено паралелізми, гру слів і смислів (тексту і підтексту), макаронічність мовлення персонажів тощо.

Ключові слова: політичний анекдот, суспільна свідомість, текст, поетика, зміст.

***Holovetska Neonila**. In article is revealled poetic and motives of the ukrainian political anecdote of the 90 years XX centure as genre subspecies of the most latest folklore. The Author confirms that for plot, idea and thematic contents sample political anecdote of the analysed period gravitates to facetia has sociopolitical directivity that tells on artistic values of the text, his(its) poetic. The Facility artistic poetics ukrainian political anecdote of the meant period are a parallelisms, play of the words and sense (the text and underlying theme), maccheronical speech of the personages etc.*

Keywords: political anecdote, public consciousness, text, poetic, contents.

Народна сміхова культура є однією із складових світової цивілізації. У її формах, змісті і засобах виявлено сміховий аспект світу і людських стосунків, бажання людини або спільноти протистояти офіційній і серйозній культурі своєї епохи. На сьогодні сміхова культура усе ще недостатньо вивчена в параметрах її сторії, теорії, національної специфіки, взагалі, та у жанрових

формах її вияву, зокрема. Серед словесних сміхових форм помітне місце займає анекдот (жарт, усмішка, бувальщина), який належить до структурних типів малої прози в усній народній творчості.

Одним із жанрових різновидів традиційного анекдоту є політичний анекдот – концептуально-смислова модель жанру у певному часі і просторі, у якій відтворено певний культурно-історичній період, його ментально-світоглядні настанови, національну специфіку. Вважаю, що політичним можна вважати анекдот, який торкається проблем політичного характеру, тобто розкриває діяльність партій і класів, суспільних верств та угрупувань, органів державного управління і влади, відображає життєві інтереси нації та національних меншин як на внутрішньому, так і зовнішньому рівнях. Український політичний анекдот інтенсивно розвивався як на рівні творення, так і побутування саме в ХХ столітті, оскільки в цей період української історії відбуваються такі важливі політичні події, як: зміна влади (царська, радянська, демократична), статусу України (колонія, незалежна Держава), формування української діаспори (заробітчанської і політичної), а також зміна системи цінностей та пріоритетів, війни та голодомори та інше. Для політичного анекдота суспільно-політична ситуація є визначальною, детермінує його зміст і специфіку поетики.

В умовах репресивної політики з боку держави (з недемократичним політичним устроєм) фіксація взірців цього жанрового різновиду розпочалася лише в останньому десятиріччі ХХ століття, а також і його наукові фольклористичні дослідження. **Дослідницьку базу** роботи становлять численні праці про жанри малої прози І.Денисюка [2; 3], в яких закладено основи розвитку фольклористичної генології на сучасному етапі; дисертаційне дослідження (1996 р.) та ряд публікацій І.Кімакович [5-11], в яких виявлено жанрові ознаки традиційного анекдоту, виникнення та еволюцію терміну, особливості побутування. Дослідженню власне політичного анекдоту присвячено монографію М.Чорнописького [20], в якій зроблено огляд розвитку політичної сатири в Україні, проаналізовано фольклорні взірці політичної сатири, зафіксовані Сергієм Єфремовим на сторінках «Щоденників» у 20-х роках ХХ століття. Місце анекдоту у системі жанрів усної народної творчості визначає С.Мишанич [14; 15]; загальну характеристику анекдоту як епічного жанру усної народної творчості дають З.Лановик, М.Лановик [13]. У сучасній зарубіжній фольклористиці слід відзначити працю Є.Курганова [12], в якій виявлено оригінальне бачення жанрової специфіки анекдоту, зокрема встановлено співвідношення анекдоту та казки, місце і значення анекдоту у мовленні, звернено увагу на гумористичність анекдоту як жанру, внутрішній закон пуанти тощо.

Однак, дослідження українського політичного анекдоту ХХ століття, взірці якого зафіксовані у писемних джерелах, потребує поглибленого й розширеного підходу – з урахуванням його жанрової специфіки, мотивів творення та специфіки побутування у ХХ столітті, засобів сатиричної поетики в контексті традицій української сміхової культури. Адже лише в останнє десятиліття ХХ століття анекдот (зокрема політичний анекдот радянської доби, так званий «антирадянський» або ж «радянський» анекдот) побутує не лише в усній формі, а й в писемній, що є наслідком таких суспільно-політичних явищ, як перебудова, зміна соціально-політичного ладу в

просторі колишнього СРСР та ін.. Політичний анекдот з'являється на шпальтах газет, журналів, у спорадичних виданнях. Здебільшого, якщо не винятково, це публікації, зорієнтовані на досягнення естетично-розважальної мети. Однак для фольклористів все ж мають певну цінність, оскільки можуть слугувати письмово зафіксованим польовим матеріалом, хоча й не паспортизованим. Актуальність дослідження проблеми українського політичного анекдоту очевидна, оскільки визначена міжгалузевим рівнем (фольклористика – історія – політологія), а також практичним значенням отриманих результатів, які допоможуть осмислити механізм зміни суспільного ладу в Україні, специфіку розвитку політичного анекдоту як жанрового різновиду українського фольклору ХХ століття.

На початку 90-х років ХХ століття відбулася одна із найбільш визначних подій століття – розпад СРСР, проголошення незалежності України, утворення суверенної Української Держави. На розпад Союзу як держави, що суперечила інтересам і правам особистості, нації, людства, вплинув ряд факторів, зокрема рівень самосвідомості особистості. Самоусвідомлення особистістю (людською, національною) себе як суб'єкта історії та культури знаходило вияв у різних формах суспільної свідомості, однією з яких є фольклор, народна сміхова культура зокрема.

Метою статті є виявлення особливостей ідейно-тематичного змісту, засобів сатиричної поетики, умов побутування українського політичного анекдоту перших років Незалежності України, який розвивався в межах жанрової традиції, тобто зберіг всі ознаки жанру усної народної творчості та сміхової культури.

Джерельною базою для вивчення політичного українського анекдоту перших років Незалежності України є писемні джерела, перш за все, збірка «Українські анекдоти» [19], а також україномовні часописи «Високий замок». «Експрес Пост-Постум», «Вільне слово» та ін.), спорадичні видання, які важко ідентифікувати, як-от «Совіцькі анекдоти / «Вечірня година», або «Одесские анекдоты» [16; 17] та ін.

Український політичний анекдот перших років Незалежності України представлений у писемних джерелах чисельною групою, однак у роботу увійшли найбільш характерні, за ознаками жанру, тексти.

Персонажами текстів цієї ідейно-тематичної групи є історичні особи (Леонід Кравчук, Леонід Кучма, Дмитро Табачник, В'ячеслав Чорновіл, Степан Хмара, Лариса Скорик, Олександр Мороз та інші), а також юридичні, як-от РУХ, партії та політичні блоки, є серед героїв політичного анекдоту зазначеного періоду і представники різних соціальних верств, різних професій, просто громадяни («нові українці», працівник ДАІ, кум Петро та ін).

За сюжетом, ідейно-тематичним змістом взірців, політичний анекдот перших років Незалежності України тяжіє до фацецій, жанровими ознаками яких є коротка форма оповіді, динамічний сюжет, блискавичний розвиток дії, що передається діалогом у рамках непрямого мовлення. Слід відзначити, що суспільно-політична ситуація в Україні у 80-х роках ХХ століття була насичена політичними подіями, які мали доленосне значення для України. Саме цим можна пояснити публіцистичність українського анекдоту зазначеного періоду, що до певної міри позначається на художності текстів, виборі творцем/оповідачем поетичних засобів тощо.

5 липня 1991 року Верховна рада прийняла пакет законів щодо запровадження інституту президентства у республіці, а в грудні 1991 року відбулися вибори Президента України. У виборах взяли участь 32 млн. громадян, 20 млн. з яких віддали свої голоси за кандидатуру Леоніда Кравчука. 5 грудня 1991 року на урочистому засіданні Верховної Ради України Леонід Кравчук склав присягу народові України.

Леонід Кравчук є персонажем багатьох текстів українського політичного анекдоту перших років Незалежності України. Ось один із них: « Виходить Л.Кравчук із свого офісу, а надворі йде дощ. Хтось пропонує йому парасолю, але він відмовляється. – Не треба, – каже, – я пройду між краплинами» [19, 105]. Сміховий ефект зосереджено у репліці героя, яку можна трактувати як самохарактеризуючу, адже Леонід Кравчук як політик мав репутацію дуже поміркованої, виваженої у вчинках і висловлюваннях, обережної людини. Вислів «пройду між краплинами» споріднений із усталеними виразами української мови типу «вийти сухим із води» (зуміти уникнути небезпеки), «пройти крізь вушко голки» (знайти вихід із безвихідної ситуації) та іншими.

Серйозним опонентом Леоніда Кравчука у виборах був В'ячеслав Чорновіл. Президентські вибори І991 року, поразка В'ячеслава Чорновола породили віршований текст, який за жанровими ознаками можна віднести до фрашок (віршований різновид епіграм): «Наша лінія така: Обираєм Кравчука. А за те, що с... гола проклинаєм Чорновола» [16, 12]. Спорідненість з анекдотом виявляє лаконізм форми, влучний парадоксальний підсумок, наявність ненормативної лексики, яка у поєднанні з іменами «високих» героїв створює сміховий ефект.

Український політичний анекдот виявляє, перш за все, рівень суспільної свідомості, для якої у перші роки Незалежності України характерним було усвідомлення труднощів на шляху державотворення. У рамках політичного анекдоту це самоусвідомлення часто набувало ознак самоосміювання, песимізму, було позбавлене конструктивного, оновлюючого начала: «Приходять Джордж Буш, Борис Єльцин та Леонід Кравчук до Бога. Кожен вирішив дізнатися про те, коли ж, нарешті, в його державі настане повний добробут і народ почуватиметься щасливим. Бог глянув у Книгу Доль і каже до Буша: «Американці досягнуть процвітання і благоденства за десять років». Буш зажурився: «До того часу мій термін президентства закінчиться...» «А російський народ досягне процвітання за сто років». – каже Бог до Єльцина. «Не доживу я» – зажурився Єльцин. «А коли ж український народ досягне повного процвітання?» – запитав Кравчук. Бог подивився у Книгу Доль, зажурився і сказав: «Не доживу я...» [16, 12]. У цьому тексті виміром часу для смертних людей (якими є Буш, Єльцин, Кравчук та ін.) є роки, власне життя, а для Бога часовим виміром є Вічність, а тому репліку, вкладену творцем/оповідачем цього анекдоту в уста Бога «Не доживу я...» слухач/читач сприймає як «ніколи». На нашу думку, у цьому тексті проявився комплекс меншовартості української колективної підсвідомості, який, як уважають етнопсихологи [18, 18], є наслідком тривалого періоду бездержавності України.

Засобами художньої поетики у тексті виступає паралелізм «американці» – «російський народ» – «український народ» і, відповідно, «за десять років» – «за сто років» – ніколи («не доживу я»).

Перший етап політичної історії незалежної України завершили вибори Президента 1994 року. У першому турі виборів 27 червня найбільше голосів зібрали Леонід Макарович Кравчук (37,68 відсотка) та Леонід Данилович Кучма (31,25 відсотка), які вийшли у другий тур виборів. У другому турі 10 липня Леонід Кучма набрав 52,14 відсотків голосів, а Леонід Кравчук – 45,06. Поразка Леоніда Кравчука була зумовлена тим, що очолювана ним адміністрація не зуміла знайти виходу із глибокої економічної кризи, запобігти зубожінню населення [4, 400].

Як свідчить політичний анекдот 90-х років XX століття, у суспільній свідомості українців тривалий час постаті діючого Президента (Леонід Данилович Кучма) і екс-президента (Леонід Макарович Кравчук) України стояли поруч. У ряді текстів персонажами виступають Президент і екс-президент, однак в цих образах відсутня індивідуалізація, спостерігаємо певну профанацію індивідуального, але, послуговуючись висловом Миколи Бахтіна, можемо стверджувати, що це не нігілістична, заперечуюча, а весела карнавальна профанація, оновлююча і відроджуюча [1, 505]. Образ карнавальності створює та обставина, що і Президент і екс-президент є тезками, і, здебільшого, сміховий ефект аналізованих текстів обмежений зачином типу: «Вирішили Леонід Данилович і Леонід Макарович разом зустріти Новий рік...» [19, 107], або «...Леонід Данилович вирішив заспокоїти Леоніда Макаровича...”, „... Леонід Данилович... Дзвонить Леоніду Макаровичу...», «Приходить якось Леонід Макарович до Леоніда Даниловича». Аналізуючи ідейно-тематичний зміст вказаних анекдотів, можемо зробити припущення, що творець цих анекдотів прагне змоделювати універсальний образ Президента, синтезуючи індивідуальні риси діючого (Леонід Данилович Кучма) і екс-президента (Леонід Макарович Кравчук), поєднуючи досвід одного і перспективність іншого, виваженість і рішучість, умовність і реальність тощо. Для прикладу наведемо повністю текст: «Коли терпець увірвався, Леонід Данилович вирішив нарешті вивести мафію на чисту воду. Дзвонить Леоніду Макаровичу, розповідає йому про свій план, питає: – Ну, як? Правда, здорово?! Підтримуєш мій план виводу мафії на чисту воду? Та Леонід Макарович раптом засумнівався: – Воно б і можна, але ... Де ти її дістанеш? – Мафію? – здивувався Леонід Данилович. – Та скільки завгодно! – Ні, чисту воду, – відповів Леонід Макарович» [19, 107]. Як бачимо, образи Леоніда Макаровича і Леоніда Даниловича уособлюють єдність «плану» і «вирішення» глобальної проблеми («вивести мафію на чисту воду»). Жанрові ознаки виявляє коротка форма оповіді, динамічний розвиток дії, а особливо кінцівка моралізуючого змісту, в якій використано гру слів і смислів у фразеологізмі «вивести на чисту воду», тобто «викрити», «знешкодити». Остання репліка-запитання героя (в перефразі вона може звучати як «Де ти її візьмеш..., чисту воду?») розриває мовну цілісність фразеологізму, однак зберігає смислову, хоча й ставить під сумнів можливість викриття, знешкодження мафії, що, в цілому, утверджує ідею саморозвінчення, самоіронії.

Одним з персонажів українського політичного анекдоту перших років Незалежності України є Дмитро Табачник – керівник адміністрації Президента України, вага якого на політичному олімпі України була досить великою. Як засвідчують тексти, сприйняття загалом цієї політичної

особистості було неоднозначним: «Виявляється анекдоти можуть народжуватися і в стінах Верховної Ради України. Якось на пленарному засіданні, коли розглядалася справа про керівника адміністрації Президента України Дмитра Табачника про те, що він, на думку депутатів, перебирає на себе владу і часом діє самочинно, промовець виголосив такий анекдот (автор його – депутат Володимир Яворівський): – Хто такий Леонід Данилович Кучма? – В адміністрації Дмитра Табачника Президент» [19, 108]. Цей меморат вміщує «анекдот в анекдоті», розвінчувальний, сатирично-викривальний зміст якого спрямований проти особи урядовця і досягається засобами композиції, розвитком сюжету та засобами сатиричної поетики, а саме: переміщення позицій «верх» – «низ» (за текстом, відповідно, «Президент» – «адміністрація Президента»), гра слів, яка порушує смислове навантаження словосполучень, породжує нісенітницю, оксюморон: є адміністрація Президента, є керівник цієї адміністрації, але немає і не може бути Президента в адміністрації керівника.

У процесі розширення демократизації суспільного життя в Україні виникає багатопартійна система. Кількість українських партій постійно зростає (на початку 1993 зареєстровано 18 партій, у 1994 – 30, на початку 2001 – 127), виокремилися чотири основні течії: соціалістично-комуністична, загальнодемократична, національно-демократична, націонал-радикальна. У цілому, партійна система в Україні вкрай поляризована [4, 441]. Український політичний анекдот засобами жанру виявляє недовіру загалу до партій та активне їх неприйняття, адже окремі партії створюються «під лідера» і на основі вузько групових устремлінь: «Чим ви зараз займаєтесь? – Створюємо партію нового типу! – І на якій стадії цей процес? – Шукаємо власне цього типа ...» [16, 12]. Сатирично-викривальний зміст тексту досягнуто грою слів: «тип» – певна форма, вид, взірець («партія нового типу») і «тип» – людина, якій властиві якісь характерні риси, прикмети («шукаємо цього типа»).

Про переоцінку суспільно-політичних цінностей у перші роки Незалежності України свідчить текст анекдоту: «Зустрічається кандидат у депутати з виборцями. Він знайомить людей із своєю передвиборною програмою, біографією. Раптом у залі піднявся один дідок і питає: – Скажіть, будьте ласкаві, а чи правда, що ваш дід брав участь у штурмі Зимового палацу? Не встиг кандидат у депутати рота розтулити, як на сцену вибігла довірена особа кандидата і на весь зал вигукнула: – Онук за діда не відповідає! ..» [19, 170] Сміховий ефект створює переміщення «верху» – «низу» у системі цінностей людини 90-х років, «нового» часу, адже в радянські часи бути онуком людини, яка брала участь у штурмі Зимового палацу, – це означало бути обраним, привілегійованим, мати підставу для гордості собою і своїм родом, для поваги і пошанування. Фраза «Онук за діда не відповідає!» виявляє зречення людиною свого роду, а спільнотою – свого минулого, визнання події 1917 року ганебною, такою, за які хтось має «відповідати» – перед людьми, законом, Богом. Розвінчуючи лицемірство героя, автор/творець тексту акцентує увагу слухача/читача на комізмі ситуації, надає їй ознак буфонади: міміка кандидата у депутати («не встиг рота розтулити»), поведінка «довіреної особи», яка «вибігла» і «вигукнула». Слід зазначити, що у контексті анекдоту термін «довірена особа» втрачає

своє значення, а набуває нового, не зовсім пристойного, близьке до «та, яка приховує довірене».

Політичний анекдот 90-х років XX століття, який висвітлював проблеми суспільно-політичного життя перших років Незалежності України, продовжує традицію викривальної проблематики. Автор/творець анекдоту звинувачує, висвітлює постать того, хто може (або не може) вирішити проблему: «Король Саудівської Аравії має сто жінок. Одна з них йому зраджує, але він не знає котра. Президент США має сто радників. Один з них співробітник ЦРУ, але він не знає хто. Президент України має сто радників-економістів. Один з них знає, як вийти з економічної кризи, але Президент не знає, хто саме цей економіст» [19, 171]. Сатирично-викривальним засобом у наведеному тексті є характерна для анекдоту композиція паралелізмів і фінал, в якому зреалізовано перенесення виправдане «незнання» у перших двох рядах («Король... сто жінок... зраджує одна... не знає котра» – «Президент США ....сто радників... один співробітник ЦРУ... не знає хто») на фатальне незнання героя у третьому ряду паралелізму («Президент України... сто радників-економістів...один з них знає, як вийти з кризи...Президент не знає, хто саме...»).

На початку 90-х років XX століття в лексикон українців увійшов вислів «гуманітарна допомога», прийняття якої було визнанням власної бідності, неспроможності, необхідним і, водночас, принизливим явищем для колишньої «житниці Європи». Самоіронія, прагнення зберегти почуття гідності присутні у тексті: «Ніч 1991 року. Українське село. Двері однієї хати з гуркотом відчиняються, на порозі німецький солдат кричить господині: – Бабка! Млеко, яйка, курка, шнапс!.. Злякана бабка: – Та ти що, здирця, ми цього самі вже давно не бачили! Солдат: – Глюпа жінка, це все я тобі привіз – хуманітарна допомога!» [19, 128] Наведений текст відповідає набором сатирично-викривальних засобів народній сміховій культурі. Як зазначає Яценко М.Т., «в цій сміховій стихії наявне блазенське увінчання. Відмітною особливістю її є розкутість, вільний перехід іронії і жарту з об’єкта на суб’єкт, самопародіювання, універсальність сміху» [21, 40]. Дійсність зображена театралізовано, драматично, навіть трагікомічно, в якій вчорашній ворог («німецький солдат», «здирця») перевтілюється в героя-рятівника («...все я тобі привіз – хуманітарна допомога»).

Український політичний анекдот перших років Незалежності України висвітлює проблему соціально-класового розшарування українського суспільства в нових політичних умовах, появу нового соціально-культурного типу, так званих «нових українців», формування нового світоглядно-ментального типу української людини. Аналізуючи тексти вказаної проблематики у спорадичних виданнях анекдотів (слід зазначити, що більшість цих видань є російськомовними, або створені «макаронічною» мовою), відзначаємо їх травестійність, грубий насміх оповідача/творця тексту над предметом зображення, стилізованість системи персонажів під українську традицію, а саме: вибір імен «Мотря», «Петро», «Івасик», соціального статусу «кум», «сельский голова», «дьяк», місця події «корчма», «украинский институт культуры» та інше. Російськомовність та макаронічність мовного оформлення аналізованих текстів, система персонажів, засоби сатиричної поетики дає підстави трактувати їх як

російськомовні антиукраїнські анекдоти перших років Незалежності України: «Лекция в украинском институте культуры: – Коли скульптор ліпив фігуру Венери, вона попрохала: – «Тільки без рук?» ... Так з'явилась Венера Милоська» [17, 28]. Засобами досягнення сатирично-викривальної мети є зневажливий, зумисно безграмотно утворене словосполучення «в украинском институте культуры» (замість «институт культуры в Украине»), примітивний і, водночас, грубий сексуально-еротичний підтекст, профанація «інституту культури» примітивністю викладу лекційного матеріалу. Спроба викладу наведеного тексту російською (або ж українською) без словосполучення «в украинском» (в українському) знімає антиукраїнський зміст анекдоту, і дозволила б трактувати його не як політичний, а побутовий.

У **висновку** зазначаємо, що український політичний анекдот перших років Незалежності України розвивався в умовах, відмінних від попередніх епох, по-перше, – це умови існування України у статусі самостійної незалежної держави; по-друге, в цих умовах відсутній основний чинник творення та побутування політичного анекдоту XX ст. (синонімічного «радянському»), а саме: радянська державність, влада партійної номенклатури, інші реалії суспільно-політичного життя; по-третє, час творення, побутування та фіксації у писемних джерелах (фольклорні збірки, спорадичні видання, часописи) текстів політичного анекдоту співпадає. Проаналізовані тексти політичних анекдотів 90-х років XX століття дають підстави зробити висновок про стабільність жанрового різновиду політичного анекдоту серед інших, його зв'язок з конкретними історичними подіями життя народу, тенденцією до його реалістично-образного осмислення.

Література:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 526 с. 2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття /Львів: Науково-видавниче товариство: Академічний прогрес. – 1999. – 280 с. 3. Денисюк І. Відкриття незнаного Самійленка// Чорнописький М. Імпербільшовизм і його боговождь у гротескному світі Володимира Самійленка. – Львів: В-во ЛНУ , 2000. – С. 3-4 4. Історія України/ Керівник авторського колективу Ю.Зайцев. – Львів: Світ. – 488 с. 5. Кімакович І. Анекдот як складник комунікативної ситуації// Усна епіка... Матеріали конференції. – К., 1997. – Ч.І. – С. 129-133 6. Кімакович І. Задзеркалля сміху// Український світ. – 1995. – № 7-12. – С. 32-33 7. Кімакович Ірина. Новітній український анекдот як виклик XXI століттю: до питання про сутність сучасних способів обміну інформацією // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 6. – С. 88-93 8. Кімакович І. Специфіка виконавства і жанрові ознаки малих сміхових форм фольклору// Гончарські читання /другі/: Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: Примітив, фольклор, аматорство, наївний кіч. – К., 1995. – С. 111-112 9. Кімакович Ірина. Становлення анекдоту в системі фольклорних жанрів (на прикладі мотиву "била жінка мужика") // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 3. – С. 108-112 10. Кімакович І. Традиційний анекдот: виникнення терміна та його еволюція// Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 5-6. – С. 45-52 11. Кімакович І.І. Жанрові дефініції малих сміхових форм// М.Рильський і світова культура з погляду сучасності: Міжнародна конференція. – К., 1995. – С.27-35 12. Курганов Ефим. Анекдот как жанр. – СПб: Академический проэкт, 1997. – 123с. 13. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. – К.:Знання-Пресс, 2003. – 591с. 14. Мишанич С. Усні народні оповідання: Питання поетики. – К.: Наукова думка, 1986. – 328 с. 15. Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці: В 2-х томах. – Т.2. – Донецьк: Донецький національний

університет, 2003. – 470с. 16. Нові горизонти. Незалежна громадська газета захисту прав громадян Дрогобиччини. – число 51-52 (26), січень, 2003 р. 17. Одесские анекдоты /выпуск третий/ Сборник подготовлен совместно фирмой ООО «Летописец-96» Лтд и информационно-издательским комплексом «Порто-франко». – Одесса, Б.Г. – 48 с. 18. Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – 128 с. 19. Українські анекдоти: Від козацьких часів і по наші дні/ Упоряд. і авт. передм. В.Чемерис. – К.: Укр. письменник, 1995. – 382с. 20. Чорнописький М. Фольклорна політична сатира 20-х років ХХ століття у записах Сергія Єфремова. – Львів: Вид. центр Львівського національного університету імені Івана Франка. – 2001 – 170 с. 21. Яценко М.Т. На рубежі літературних епох. „Енеїда" Котляревського і художній прогрес в українській літературі. – К.: Наук. думка, 1997. – 280 с.

Ірина ГРИЩЕНКО (Київ)

ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕКСТ. КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена спробі теоретичного обґрунтування залучення когнітивного аспекту дослідження у фольклористиці. Предметом дослідження є фольклорний текст як складна когнітивна система.

The article is devoted for the attempt of the theoretical reasons of employment of cognitive aspect of research in folkloristic. The subject of investigation is folk text as complex cognitive system.

Сучасний стан розвитку філологічних наук демонструє процес модернізації наукових підходів, інтеграцію до своєї системи різноманітних методик, які не є притаманними традиційному методологічному комплексу, що дає можливості робити нові актуальні наукові відкриття. Останнім часом доволі активно починають виникати нові наукові напрями, об'єднані прагнення дослідити когніції людини: когнітивна психологія, когнітивна антропологія, когнітивна лінгвістика, когнітивна культурологія, когнітивне літературознавство, когнітивна поетика та ін. До важливих проблем сучасної фольклористики належить дослідження глибинних когнітивних структур і процесів людини, які збережені у фольклорних наративах.

Ю.Емер відзначає, що філологічна фольклористика, як й інші гуманітарні науки, розвивалися у рамках парадигмальних наукових напрямів, які притаманні певним історичним періодам. Вона пройшла шлях від порівняльно-історичного напряму до функціоналізму. На кожному етапі відбувалося накопичення матеріалу, пошук способів його описання, визначення предмету і методів дослідження, що обумовило формування та співіснування наукових концепцій, шкіл (міфологічна школа – Ф.Буслаєв, О.Афанасьєв; міграційна школа – О.Пипін, О.Веселовський; історична школа – В.Міллер, Б.М. та Ю.М.Соколови; психологічна школа – О.Потебня; етнографічний напрям – Д.Зеленін, структуралізм – В.Ропп і т.д." [10; 15].

Проте останнім часом доволі часто тексти фольклорних жанрів є предметом наукової уваги з позицій когнітивних наук: дослідження Є.Кєрімбаєва, Ж.Єргубєкової, О.Ларіонової, О.Маркєлової, Г.Атрошенко, М.Омельчук, Ю.Емер захистила докторську дисертацію "Світомоделювання у сучасному пісенному фольклорі : когнітивно-дискурсивний аналіз" (2011) та ін., що доводить актуальність спроб залучення когнітивного аспекту дослідження для фольклорних текстів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю дослідження глибинних процесів у творах фольклорних жанрів.

Предметом дослідження є фольклорний текст як репрезентація вербалізованої когнітивної системи, що відображає результати процесу зародження народного знання, його збереження, обробки і ретрансляції. Новизна полягає у спробі обґрунтування доречності залучення наукових напрацювань сучасної когнітивістики в аспекті фольклористики для проведення наукового дослідження когнітивної основи фольклорного тексту.

З давніх часів людина намагалася фіксувати у слові смисл пізнання навколишньої дійсності. Результати сприйняття світу накопичувалися у людському мозку у вигляді упорядкованих у певну систему відомостей, які адресовані людській свідомості, складаючи основу когнітивних процесів [5; 265] і входять до емпіричних матеріалів фольклору. О.Івановська відзначає, що "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 неминучою, 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. Трактування 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" [3; 3]. На думку Б.Путілова, діапазон визначення об'єму і меж категорії фольклору витікає із самої специфіки,з природи традиційної культури. Він визначає п'ять основних позицій у відношенні до предметного поля фольклору: 1) до фольклору входить уся сукупність, усе розмаїття форм традиційної культури; 2) до фольклору входить увесь комплекс традиційної духовної культури, який реалізується у словах, ідеях, уявленнях, звучаннях, рухах, діях; 3) до фольклору входить лише комплекс явищ духовної культури, який належить до мистецтва; 5) до сфери фольклору належать явища і факти вербальної духовної культури у всьому їхньому розмаїтті [8].

За дослідженнями С.Нєклюдова, основною функцією фольклорної традиції є збереження, передача, відтворення у часі і просторі певних культурно значимих текстів в їхній "матеріальній" (субстанціональній) конкретності і структурній постійності. "Фольклор – це завжди відносно точне або відносно вільне повторення почутого, а фольклорний текст є більш-менш стійкою комбінацією елементів традиції, яка реалізується у кожному акті виконання" [6]. Дослідник вказує, що "історичні елементи" утримуються фольклором не всупереч архаїчним оповідальним структурам, а навпаки, саме завдячуючи їм. Завдяки цим структурам загальній свідомості можуть бути надані матриці, які можуть забезпечити збереження і передачу інформації, необхідної для різних аспектів життєдіяльності людської спільноти. Доводиться припустити, що інакшому вигляді пам'ять про ці події усної традиції взагалі не потрібна, а форми для її збереження (адекватного, з нашої сучасної точки зору) з'являються лише у розвиненій книжній культурі [7]. П.Богатирьов, Р.Якобсон вважають, що фольклорний факт стає фактом лише після прийняття його колективом – засвоюючою і санкціонуючою групою. Колектив (соціум) санкціонує те, що є актуальним для його існування. Проте, як було показано В.Проппом на прикладі чарівної казки і

його послідовниками на матеріалі інших фольклорних форм, “застарілі установки” живуть у фольклорі сконденсованими у вигляді знаків (сюжетів, мотивів, тропів) [1]. На думку Ю.Емер, фольклор як життєздатна система є частиною актуальної культури, представляючи собою синкретичне утворення жанрів традиційного і сучасного фольклору. Сучасний фольклор у субкультурному відбитті відображає світосприйняття певного колективу, його потребу у передачі досвіду та спілкуванні, самоідентифікації, емоційній сублімацій, для нього характерна традиційність, здатність до розвитку, запозиченню нових форм, залучення до інших дискурсів [10; 13]. То ж очевидним є збільшення емпіричної бази фольклорної ментальної репрезентації, відхід від сприйняття фольклору лише як архаїчного матеріалу.

Точка зору, або світогляд, визначає семантику тексту. Вивчення ментальних стереотипів (у рамках фольклористики, психології, антропології, етнографії, соціальної історії) є можливим лише за наявності матеріалізацій цих стереотипів. Маючи справи з матеріальними формами (речовим або словесним), дослідники намагаються вивести субстрат, який лежить в основі об’єкту. Методики виявлення цих субстратів, як і якості об’єктів застосування методик, в гуманітарному знанні різноманітні. Отже, у різних текстах (акціональних, вербальних, матеріальних) загальні презумпції колективу проявляються по-різному. Події, їх інтерпретації і сполучні елементи задаються загальним знанням традиції. Структура підтримується смисловою єдністю. Виявлення компоненту тексту, який відповідає за його підключення до загального семантичного поля традиції, є необхідним механізмом аналізу фольклористики та інших наук [2]. Ю.Емер, досліджуючи проблему фольклорного жанру в аспекті лінгвокогнітивного моделювання, вказує на відмінності між фольклорним текстом і літературним: “якщо літературний текст пов'язаний з реальним часом опосередковано, практично не співвідноситься з мовленнєвою діяльністю оповідача, то фольклорний текст, залежно від жанру, може супроводжувати реальні дії, заміняти або коментувати. До того ж саме синхронність породження і сприйняття фольклорного тексту відрізняє його від тексту літературного” [11; 109]. К.Чистов вказує на характерну рису фольклорного тексту – побутовою природою і прив’язкою до нього: “Фольклор утворював специфічну підсистему традиційної народної культури. У фольклорній формі інтегрувалася, закріпилася та акумулювалася традиційна інформація, яка вироблена етносом або його локальною групою. Тобто етнічна самосвідомість етнічні установки, легенди про походження народу і його контакти з іншими народами, історичну пам'ять, закарбовану у переказах і легендах, передачу міфологічної традиції і реалізацію міфів і вірувань, осмислення обрядів і традицій матеріальної культури, інтеграцію стереотипів символізацію явищ матеріальної культури, інтеграцію стереотипів соціонормативної культури і т.д.” [9; 8].

На думку Є.Кєрімбаєва та Ж.Єргубєкової, концепти людини поза сумнівами мають когнітивну природу, оскільки виступають у ролі “певних квантів знань”, вербалізованих одиниць мовленнєвої свідомості, етнічного світогляду, які відображають уявлення про людину. Категоризація людського досвіду пов’язана з когнітивною діяльністю людини, оскільки змістовна

інформація, отримана у процесі пізнавальної діяльності людини і стала продуктом обробки [4; 98]. Дослідження мови фольклору в когнітивному аспекті, на думку Ю.Емер, виявляє зв'язок вербалізованих знань зі сприйняттям, пізнанням і мисленням фольклорного суб'єкту, а також виявляє особливості фольклорного сприйняття та структурування світу у вигляді різних когнітивних моделей. Мова є когнітивним механізмом, який відіграє роль у кодуванні і трансформування інформації, тобто мова фольклору виконує роль когнітивного явища, світомоделюючої системи, когніції в мовному втіленні [10; 16]. Саме така кодифікація знань і дозволяє максимально зберегти вербалізовні знання для передачі наступним поколінням.

Саме структури свідомості, або ментальний світ людини, визначає смислову (ментальну) та вербальну конфігурацію та лінгвоментальні особливості фольклорного тексту. Одним із перспективних підходів у вивченні фольклорного слова є дослідження його залежно від "структур свідомості, які породили ці тексти". Фольклорний текст і слово (словосполучення) у тексті фольклору можуть розглядатися як вербальні реалізації семіотичних кодів концептуальної картини світу [4; 103]. О.Ларіонова визначає фольклорний текст, у світлі когнітивної парадигми, – як складний знак, який виражає з одного боку, колективне знання про дійсність, а з іншого – втілює індивідуально-авторську картину світу [5; 265].

Таким чином, фольклорний текст в аспекті когнітивістики можна визначити як кодифіковану систему людських когніції, які мають значення для певної етнічної спільноти. Залучення когнітивного аспекту дослідження фольклорного тексту розширює можливості фольклористики у процесі дослідження процесів акумуляції, конверсії, ретрансляції і продукування фольклорних знань у всіх його проявах.

Література:

[1] Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. – СПб. – Изд. СПбГУ; ЗАО ТИД "Амфора". – 2004. – 312 с.; [2] Веселова И.С. Нарратология стереотипной достоверной прозы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.folk.ru; [3] Івановська О.П. Суб'єктно-образна система фольклору : категоріальний аспект. : дис... доктора філол. наук : спец. 10.01.07 "Фольклористика" / О.П. Івановська. – К., 2007. – 428 с.; [4] Керимбаев Е.А., Ергубекова Ж.С. Когнитивные и□лингвокультурологические аспекты исследования концептов эпического фольклора // Успехи современного естествознания. Научно-теоретический журнал. – М. : Академия Естествознания, 2012. – №7. – С. 97 – 103. – Режим доступа : http://www.rae.ru; [5] Ларионова О.Н. Когнитивная составляющая русских загадок // Вестник Тюменского государственного университета. – Тюмень, 2010. – № 1. – С. 264-269. – Режим доступа : http://www.utmn.ru; [6] Неклюдов С.Ю. Варьирование как механизм фольклорной коммуникации // Материалы международного конгресса "100 лет Р.О. Якобсону". Москва, 18-23 декабря 1996. – М. : РГГУ, 1996 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ruthenia.ru; [7] Неклюдов С.Ю. Заметки об "исторической памяти" в фольклоре // АБ-60. Сборник к 60-летию А.К.Байбурина / Studia Ethnologica. Труды факультета Этнологии. Вып. 4. – СПб. : Европейский университет в Санкт-Петербурге. – 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru; [8] Путилов Б. Фольклор и народная культура [Монография]. – СПб. : Наука, 1994. – Режим доступа: http://www.infoliolib.info; [9] Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1986. – 304 с.; [10] Эмер Ю.А. Миромоделирование в

современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ : автореф. дисс… на соискание уч. степени д. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Ю.А. Эмер. – Томск, 2011. – 42 с.; [11] Эмер Ю.А. Фольклорный жанр (к проблеме лингвокогнитивного моделирования) // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов, 2009. – № 2. – С. 107 – 116.

Лілія ГУДЗЬ (Київ)

ПОСТАТЬ ІОАННА МАКСИМОВИЧА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Творчість талановитого барокового письменника та видатного культурного діяча Іоанна Максимовича довгий час не знаходила поцінування як серед сучасників автора, так і серед літераторів наступних поколінь. Ґрунтовна поема «Богородице, Діво, радуйся» через суб’єктивну оцінку Дмитра Туптала була віднесена до ряду творів «мало кому потрібних» і через «надмірне віршування» не стала об’єктом дослідження.

Запропонована увазі читачів стаття має на меті ознайомити з постаттю Іоанна Максимовича та розкрити значення його творчості в культурі українського Бароко.

*The creative work of the gifted baroque writer and the prominent cultural figure **Ioan** (John) **Maksymovych** has not been acknowledged for a long time by his contemporaries and the writers of next generations. The solid poem «**Bohorodyce, Divo, radujsya**» was considered to be a worthless piece of literature because of Dmytro Tuptal’s subjective point of view and hasn’t become the subject of the scientific research for «excessive versification».*

The author of the article seeks to make the reader acquainted with the figure of Ioan (John) Maksymovych and to define the significance of his creative work in culture of Ukrainian Baroque.

Майже кожна непересічна постать в культурі чи історії людства проходить кола випробувань та критики сучасників чи нащадків. І майже всі геніальні думки, твори, відкриття чи звершення дістаються з попелу часу та забуття, аби в іншому світлі – розуму, творчості чи духовності – залишити своє ім’я на тлі суперечної епохи.

Не минула така доля і великого Барокового письменника, українського проповідника, культурно-освітнього діяча, одного з найплодовитіших поетів XVIII століття Іоанна Максимовича, який залишивши величезний поетичний спадок, що у свій час не знайшов поцінування серед сучасників автора. Нині твори Іоанна Максимовича характеризують його як одного з найвидатніших письменників бароко, чиї талант, мудрість і глибока духовність безперечні та заслуговують на визнання й поцінування.

Клеймо графомана, дане письменнику з необ’єктивності судження Дмитра Туптала, покликало за собою ряд критичних міркувань проти Іоанна Максимовича багатьох дослідників і XIX, і XX століття, з поміж яких мало хто спромігся бодай перечитати та заглибитися в суть писань автора, щоб об’єктивно проаналізувати розкритиковані тексти.

Таким чином, оминаючи негативні відгуки авторитетних теоретиків літератури, хотілося б зосередити увагу на безперечних досягненнях і вагомому значенні діяльності Іоанна Максимовича як діяча літератури та культури українського Бароко загалом.

Для цього слід згадати окремі сторінки життя Іоанна Максимовича, які, як у більшості канонізованих святих, містяться не стільки в архівних документах, як у справах святителя та серцях і пам'яті нащадків.

Найґрунтовніше біографія церковного й культурного діяча розроблена у книзі російського дослідника Сергія Володимировича Фоміна «Последний царский святой. Иоанн (Максимович): митрополит Тобольский, Сибирский чудотворец». Крім акафиста, повного зібрання документів і свідчень про діяльність святителя в Тобольську, книга містить також чимало фактів про чернігівський період творчості, здобутки святителя на літературній ниві та його внесок у культурну спадщину українського народу. Деякі відомості про Іоанна Максимовича як про «поета вічних тем» містяться також у книзі «Муза Роксоланська» Валерія Шевчука, маріологічна тематика письменника, зокрема поема «Богородице Діво, радуйся», аналізується дослідницями Оленою Супрун та Оленою Матушек, агіографічна поезія ґрунтовно осмислена Світланою Журавльовою.

З наведених джерел відомо, що святитель Іоанн походив зі славетного й заможного роду Максимовичів, який налічував майже 25 поколінь, які засвідчені в генеалогічній енциклопедії українського дослідника В.Л. Мадзолевського.[4; С. 10].

У сім'ї Іван був найстаршим серед семи синів і прізвище Максимович отримав від імені батька. Початкову освіту святитель здобув вдома, а потім, імовірно, в одній з парафіяльних шкіл міста Ніжина. Згодом було навчання в Києво-Могилянській колегії, після закінчення якої 17-річний Іван був залишений викладати латинську мову. У 25-річному віці бажання присвятити себе чернечому життю перемогло, й Іван приймає від архімандрита Києво-Печерської лаври Інокентія Гізеля постриг з іменем Іоана на честь святителя Іоана Златоуста.

Після цього ієромонах Іоан призначається офіційним проповідником Києво-Печерської лаври. Багато часу він присвячував глибокому вивченню творів Святих отців і вчителів Церкви, але в першу чергу – Святого Письма. Тут і відкрився його винятковий талант до проповідництва, і під дією Благодаті Божої він став готуватися до вищого святительського служіння.

1685 року ієромонах Іоан призначається ігуменом Свенського Успенського монастиря. З приходом ігумена Іоана Свенському монастирю було повернуто підпорядкування Києво-Печерській лаврі і з того часу він став називатися Новопечерським. Проте, більша частина монастирської братії була невдоволена діями нового ігумена, який вислав з монастиря всіх до одного священиків і дияконів московських, а набрав своїх, або, як зазначалося в скаргах «чужеземцев зарубежных польської, і черкаської породи». Звинувачували ігумена, що він господарює на власний розсуд, і навіть ризи московські перешив на свої короткі київські. Та, зважаючи на те, що ігуменство Іоана Максимовича продовжувалося 10 років, можна зробити висновок, що скаржники не мали ніякого успіху, а монастир, звичайно ж, набув українського характеру. Заміна чернечого складу пояснювалася ще й низьким освітнім рівнем московського духівництва і чернецтва на той час.

У 1695 році Чернігівський архієпископ Феодосій Углицький з огляду на свій похилий вік та слабке здоров'я викликав до себе з Брянська ігумена Іоана та

запропонував йому стати архімандритом Єлецького монастиря, а той охоче погодився на цей нелегкий послух.

Проте вже 5 лютого 1696 року закінчилося земне життя архієпископа Чернігівського Феодосія Углицького й останні розпорядження пастиря випало виконати архімандриту Єлецького монастиря Іоанну Максимовичу. 24 листопада 1696 року рада, що складалася, як з духовних так і зі світських осіб, одноголосно вибрала з трьох кандидатів на Чернігівську кафедру архімандрита Іоанна Максимовича. За поданням гетьмана Мазепи Московський патріарх Андріан 10 січня 1697 року висвятив його на єпископа Чернігівського. У свої 45 років святитель Іоанн став двадцять сьомим ієрархом м. Чернігова. [4; С. 15].

14 років керував святитель Іоанн Чернігівською паствою, аж до 1711 року. На Чернігівській кафедрі він став гідним наступником блаженного Феодосія Углицького. З метою підвищення освітнього рівня духовенства 1700 року в Чернігові було засновано Колегіум, освітній заклад з організацією навчання за зразком Києво-Могилянської академії. Фактично, це була перша Духовно-світська семінарія, при якій була відкрита типографія, а бібліотека нараховувала понад тисячу томів цінних книг і рукописів, яка поповнювалася не лише творами відомих філософів та письменників, а й талановитими текстами самого святителя Іоанна.

Майже всі літературні надбання письменника вийшли в проміжку між 1703 – 1710 роками. З-поміж них – «Феатрон нравоучительный» (1703), «Алфавит собранный, риѳмами сложенный…» (1705), «Богородице, Дево, радуйся»(1707), «Псалом пятидесятый» (1707), «Молитва Отче наш» (1709), «Осьм блаженств евангельских» (1709), «Царский путь Креста Господня»(1709), «Синаксарь о победе под Полтавою» (1710), «Богомыслие в пользу правомерным»(1710) та «Илиотропион, или соображение человека с волею Божиею…» (1714). І, не зважаючи на нищівну критику деяких сучасників святителя, зокрема, Дмитра Туптала та Кантемира, вищезгадані твори засвідчили незаперечний талант і глибоку мудрість письменника, яка, натомість, була поцінована царем Петром І та Новгородським митрополитом Іовом.

Письменницький талант Іоана Максимовича протягом століть ставився під сумнів також і з боку окремих літературознавців через великий обсяг творів та надмірну схильність автора до віршування. Твори письменника жодного разу не перевидавалися; декілька перевидань у Росії витримав лише «Иліотропіон». Не зважаючи на це, в історії української культури архієпископ відомий не лише як продовжувач видавничої справи Лазаря Барановича та засновник Чернігівського колегіуму, а й автор віршів-притчів, дидактичної і духовної поезії, філософського вірша, поетичних епіграм, емблематичної поезії, один із фундаторів української агіографічної поезії доби Бароко, які все більше й більше привертають увагу літературознавців XXI століття. [1; С. 4 – 5].

1705 року вийшла друком перша велика книга Іоанна Максимовича «Алфавит собранный, риѳмами сложенный…» – одна з найцікавіших праць письменника, на честь Петра І та царевича Олексія Петровича. Уперше відомі життя святих подані в літературі нетрадиційно, у віршованій формі. Мистецтво автора при цьому було не у вигадуванні фабул, а в їхньому опрацюванні. [5; С. 297]. Поет ішов за принципом київських поетик, які базувалися на творчому поетичному наслідуванні. Обробляючи сюжети, поет не раз подавав до них власні філософські роздуми, де виявляв себе блискучим мислителем і духовним

наставником. Притча, як домінуючий жанр письменника, часто супроводжувалася роздумами святителя на вічні теми сенсу людського життя чи розуміння Бога, і тут без перебільшення можна сказати, що Іоанну Максимовичу належить найпочесніше місце в давній українській літературі [5; С. 299].

На думку С. Журавльової, у межах житійної традиції свт. Іоанн Максимович, розкриваючи теми мучеництва, чуда, аскетизму, духовного наставництва, водночас пристосовував цей матеріал до естетичних смаків бароко. Святитель творив власні варіації попередньої житійної спадщини і презентував їх у поетичних формах, абсолютно нових для агіографії. Змальовуючи окремі діяння й чудеса святих, поет закликає християн до наслідування їхніх подвигів і пропонував сучасникам і нащадкам схему духовного поступу як єдиного шляху до спасіння.[1; С. 159].

Інтерес барокових поетів до трансцендентної природи феномену чуда також обумовлений необхідністю вказати вірянам шлях до духовного вдосконалення. Відтворення чудес подвижників у книзі «Алфавит», має дві мети: справити враження на читача через використання різноманітних засобів поетичної мови і здійснити внутрішній вплив – словом пронести віру у розум і серце людини. На відміну від митрополита Варлаама Ясинського і Дмитра Туптала, які зіставляють власне духовне життя з діяннями святих, святитель Іоанн презентує іншу тенденцію – виведення образу чудотворця як безпосереднього об'єкта художнього осмислення.[1; С. 161].

Опрацювання аскетичної теми здійснюється поетом у контексті знакового для барокової культури синтезу східного та західного богослов'я. Іоанн Максимович не відкидав можливості сполучення визначальних для східного християнства аскетичних програм Святих Отців із концепцією духовного вдосконалення, розробленою іспанськими містиками. На відміну від агіографів-попередників святитель Іоанн ставив за мету не зображати життєвий шлях Отців Церкви, а розкрити провідні засади їхніх учень, що дадуть змогу читачеві поступово обрати власну схему аскетичного життя.[1; С.162].

Деякі книги, як ось велику поему «Богородице, Діво, радуйся», письменник будує як своєрідні барокові структури. Поклавши в основу відому молитву, автор ділить її на сегменти – слова та словосполучення – розкриваючи глибокий сенс та семантику кожного. Цікаво, що компілятивна за своїм характером, книга містять чимало посилань і цитат, яким святитель дав своє розуміння, і створив таким чином не просто поему, а своєрідну віршовану енциклопедію з численною кількістю імен, історичних подій, біблійних переказів, чудес Богородиці і хвалебних переспівів в Її ім'я.

Святитель Іоанн підкреслював особливості творчого підходу, виходячи з усталених традицій Середньовіччя, коли письменник відчував себе філософом і повинен був донести істину до людей. «Не нове аз пишу, з святих збираю ...» – декларував формулу письменництва автор у тлумаченні на молитву «Богородице, Діво, радуйся». Проте вкраплення чужих текстів не затьмарюють власних філософських поглядів письменника та його поетичного таланту.

Індивідуальне звернення до вищих сил, безперечно, спирається на особистий досвід молільника, який в особливій формі висловлює думки чи почуття, адресовані Богові, Ісусові, Богородиці. У цьому потаємно-духовному процесі, розкривається не лише щирість, а й богошукання та богопізнання особистістю. Можливо, саме тому подібний вид молитви має велику цінність і

щодо поетичної форми, й жанрових модифікацій, і щодо змістових варіацій, які відображають світогляд і творчі задуми автора. Поет пропагує усамітнення й глибоку молитву, як єдиний спосіб спасіння та утримання від гріха. Образ Богородиці розкривається письменником як образ нової Єви, народженої врятувати світ від гріха першолюдей. Молитва Діві Марії, яка вперше вимовлена з уст архангела Гавриїла, має стати щоденним путівником і жезлом для кожного християнина. У поемі, як і інших творах святителя, часто зустрічаються посилання на аскетичні подвиги отців як східної, так і західної церкви, що свідчить про прагнення відкрити читачам шлях до Бога через любов, відродити інтерес до подвижницьких практик християнського Сходу, що сприятиме глибшому осягненню Божественних таїнств. [1; С.163].

Розширюючи жанровий канон культової молитви до Пресвятої Діви, Іоанн Максимович не обмежує її первісних функцій і завдань – повчання та прославлення вищих сил, а навпаки, спонукає читача згадати ці функції, і водночас привернути увагу до авторських глибинних світоглядних настанов і творчого життя його душі, висвітлюючи таким чином і ключовий етико-естетичний вектор розвитку національної літератури в конкретний період її існування. Водночас Іоанн Максимович заклав підвалини літературної молитви, що набрала поширення в XIX і XX століттях.

Насамкінець хотілося б згадати влучний вислів про Іоанна Максимовича російського дослідника С. Фоміна: «Сучасники не вели записів про його життя святителя, нащадки задовільнялися розповідями отців і дідів. А тим часом епохи одна за одною покривали пеленою невідомості багато гідних і почесних його справ. Утім, треба радіти тому, що маємо, аби зберегти небагаті, проте цінні відомості, вплести їх у вінок пам'яті святителя, щоб передати як приклад життєвого подвигу наступним поколінням». [4; С.1]

Література:

1. Журавльова С. «Алфавит собранный, ридмами сложенный…» архієпископа Іоана Максимовича як явище агіографічної культури українського бароко. – Харків, 2009. – 195 с. 2. Максимович І. Богородице, Дѣво, радуйся. – Чернігів, 1707. – 468 с. 3. Матушек О. Символіка Богородиці в метатексті барокової літератури. – Автореферат дисертації. – Харків, 1999. – 16 с. 4. Фомин С. Последний царский святой. – Санкт-Петербург, 2003. – 702 с. 5. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть: У 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн.2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – 728 с.

Анатолій ГУЛЯК (Київ)

ФОЛЬКЛОРНА ОСНОВА РАННІХ ОПОВІДАНЬ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Розвідка присвячена розгляду романтично-народницької концепції ранньої творчості П.Куліша як дзеркала внутрішнього життя українського народу, відображала його культури-побуту, звичаїв, мови, естетичних і етичних смаків.

Ключові слова: фольклоризм, романтичні візії, стиль, контамінації, етнографія, історизм

Exploration is devoted to the romantic populist concept early work P.Kulish like mirrors the inner life of the Ukrainian people, reflecting its culture, way of life, customs, language, aesthetic and ethical tastes.

Keywords: folklore, romantic vision, style, contamination, ethnography, history

У ранніх оповіданнях П.Куліша своєрідно поєдналися різні ідейно-художні начала: романтичне і реалістичне. В неповторному поєднанні народної легенди і побуту, реального та ідеального, історії та сучасності проглядається намагання П.Куліша перетворити “етнографічний факт” у факт літературний, спроба подати “повість з народних переказів”. Поклавши в основу своїх творів поетичні легенди, П.Куліш переплітає фантастику з реальними яскраво-побутовими образами.

Саме звернення П.Куліша до фантастики було викликане не бажанням продемонструвати “екзотику” українського фольклору, а прагненням проникнути в психологію народу-творця, що втілює у витворах фантазії свої уявлення про життя. В згоді з духом народної творчості П.Куліш подекуди знижував фантастику, наділяючи надприродні казкові істоти рисами, підказаними реальним повсякденним людським побутом.

Окреслені риси романтизму в ранніх оповіданнях П. Куліша проявлені у дусі Л. Тіка (порівняймо: Берта, героїня казки Л.Тіка “Der blonde Ekbart”, задля кохання і багатства, задля всіх принад земного світу зраджує довір’я бабусі, в якої вона жила в самоті, утікає, одружується з лицарем, стає багатою власницею замку, але, як і Маруся (“Огненний змій” Куліша), не почуває себе щасливою. Нудьга, сумління, страх перед погрозою кари за вчинений гріховний злочин замучує її до смерті. Отже, тематична подібність твору Куліша і Тіка, приналежність їх до однієї літературної школи – очевидна.

Фантастика й жах, з одного боку, моральна боротьба між самотнім життям, відмовленням від земних благ (монастирем, Waldeinsamkeit) і прагненням цих благ, спокуса коханням і золотом, свідомість провини, душевні страждання, кара й загибель, з другого, не тільки провідна ідея, - усе це свідчить, як близько підійшов П.Куліш до тематики й прийомів романтичних письменників.

Казковий конфлікт між церквою та бісами також покладено в основу творів М.Гоголя “Вечір перед Івана Купала”, “Страшна помста”. В цьому очевидний вплив німецького романтизму, наслідування головним естетичним нормам німецької романтичної доктрини, тематичних і стилістичних схем Тікових і Гофманових творів.

П.Куліш зайнявся вивченням психології впливу народного забобону на сучасне селянське життя і побут. Він цікавиться побутовою основою казкового сюжету, з’ясовує побутову мотивованість казки, життєве коріння казкової демонології. Збагнувши мотиви демонологічних казок, фольклорних переказів про нечисту силу, П.Куліш розкриває психологічний сенс народних повір’їв, обґрунтовує внутрішні переживання своїх героїв, побутовий зміст забобонів, з’ясовує логіку демонічного в селянському житті. Фольклоризм, психологізм, моралістична тенденція стали головнішими віхами ранніх оповідань Куліша.

Для стилю П.Куліша характерне поєднання простомовного і високого літературного струменів художнього вислову. В книжково-романтичний стиль широко вливаються елементи усної народної мови, українські діалектизми, образи народної поезії. Часто митець черпає з фольклору, наче з потужного джерела, й певні специфічні способи зображення дійсності. Зокрема, велике місце в стильових засобах П.Куліша посідає українська народна казка і пісня:

побутова, лірична, історична. Народна поезія знайшла своє втілення в своєрідному пісенному, мелодійному, наспівному ритмах розповіді. З піснею пов'язані характерні повтори, звернення автора до героя з порадами і застереженнями, промовисті паралелізми тощо.

Однак і казкові, і пісенні мотиви, і стилістичні засоби народної поезії не становлять для П.Куліша об'єкту звичайного наслідування, переспіву: він вільно комбінує, трансформує в своїй творчій фантазії мотиви народної творчості, невимушено й легко вдається до контамінацій пісенного ліризму з розмовною реальною мовою народних персонажів. Сприймаючи основний смисл, дух і склад фольклорного матеріалу, П.Куліш з жахливого і казково-демонічного творив основну стилістичну прикмету своїх перших творів про життя селян.

Ранні оповідання дають ключ до розуміння П.Кулішем поняття народного в руслі німецької романтичної натурфілософії: як казкового і жахливого, початкового і природного, алогічного й несвідомого. Визначаючи "природу як несвідомий розум" (die Natur als bewusstlose Inteigens), натурфілософія механічно поєднує поняття природного, містичного й народного. Селяни - єдиний прошарок суспільства, який не розірвав органічної єдності з первісною праосновою буття. Вони живуть природним первісним життям; тільки народ (селяни) зберігають моральність, чистоту звичаїв і традицій, мову й поезію стосунків, "природну простоту".

Казка, пісня, чари, чарівники, чаклуни, знахарі, мавки, вовкулаки, чудеса, фантастика, порушення закономірного ходу подій задля чудесного, коли все неможливе здійснюється, все уявне твориться, все неймовірне наявне - такий матеріал використав П.Куліш для своїх етнографічних оповідань початку 40-х років, що свідчить про безпосередній зв'язок з романтичною традицією фантастично-народного оповідання, дає підстави для того, щоб вести мову про вплив західноєвропейського романтизму на українську літературу середини XIX століття взагалі і на творчість П.Куліша, зокрема.

Все це сприяло формуванню романтично-народницької концепції усної словесності Куліша, яка зводилась до розуміння народної поезії як літопису минулих часів, дзеркала внутрішнього життя народу, відображення його побуту, звичаїв, мови, етичних поглядів, естетичних смаків. Поезія кожного народу, детермінуючись особливостями його історичного життя, завжди втілювала в собі його духовність, психологію, національний характер.

В працях 40-х років П.Куліш виявляє глибоке розуміння саморозвитку історії як діяльності народу та закономірного переходу від одних форм життя до інших (до історичних він відносив усі пісні), в яких відбивається саморух народного життя. В той час, як більшість сучасників Куліша трактувала етнографію як науку про минуле, що вивчає тільки реліктові явища народного життя, він повертає її обличчям до сучасності та ставить у центр уваги не зовнішні атрибути побуту, а сучасне громадське життя нації в усій різноманітності його проявів.

Усна словесність, етнографія, на думку П.Куліша, має вивчати сприйняття і засвоєння результатів сучасного виховання, співвідношення "зовнішніх явищ" і політичних подій з народними поглядами. Таке вивчення передбачає врахування тісного зв'язку сучасного з минулим, етнографії з

історією. Коментуючи історичні думи, П.Куліш сам признавався, що в них найбільше його цікавила поезія сільського життя і відомі в історії міста і села України, де він “з душевним хвилюванням знаходив у нинішньому народонаселенні сліди і пояснення життя минулих поколінь і уявляв, який повинен був бути українець під іншими впливами і при інших обставинах”.

Інтерес П.Куліша до історичного життя етносу, до його релігійних, морально-етичних та естетичних поглядів, до життя і творчості всіх соціально-психологічних типів (селянина, козака, чумака, гайдамаки, рекрута, солдата), до всіх жанрів народної поезії, всебічне вивчення символіки, вірувань, правових норм, всього комплексу суспільного життя започаткували в українській науці соціологічне вивчення суспільства і відкривали той шлях, по якому пішла історична антропологія.

Глибокі фольклорно-етнографічні студії сприяли швидкому зросту української літератури, репрезентованої такими відомими іменами письменників, як І.Котляревський, Г.Квітка-Основ’яненко, Є.Гребінка, М.Костомаров, А.Метлинський та ін. Епохального значення набув вихід “Кобзаря” (1840) Т.Шевченка та його ж “Гайдамаків” (1841). “Такі об’яви з українського життя, - писав О.Маковей, - разом з цілим романтичним напрямом, що ставив нарід за свій ідеал, піддали безпечно і Кулішеви думку писати не лише по-російськи, але і по-українськи, не лише дбати, щоб не загинула свята старосвітчина, але щоб український нарід і далі розвивався, нехай уже і в межах Росії, та разом з нею”.

Свідоцтвом зросту національної свідомости у Куліша можна вважати його “Україну”(1843), що задумувалася як українська “Іліада”, основана на історичних думах і піснях.

Взявши за зразок Гомера, П.Куліш не врахував, що обидві грецькі поеми засновані на окремих епізодах (чвари Ахілла та Агамемнона, повернення Одіссея до Ітаки), тоді як Кулішева поема мала охопити сімсот літ ,од початку Вкраїни до батька Хмельницького; його смерть , чвари й руїни на Вкраїні,” як умер козацький батько”; а в четвертій частині мав бути “ Палій і Мазепа зо шведами”. “Україна” стала тільки першою частиною цього великого, проте не повністю здійсненого задуму.

Перші поетичні спроби П.Куліша виявились невдалими. Українським Гомером він не став. Та й поема “Україна” не “дотягала” до “Іліади”, що пізніше визнав і сам П.Куліш. Проте перший віршовий твір дає підстави говорити про його романтизовані козакофільські настрої. Знаменною є й сама назва поеми, яка підтверджувала право народу називатися власним іменем. І хоч Куліш не був першим і єдиним, хто вживав термін “Україна”, “українець”, зате в цьому він залишався послідовним до кінця.

В критичній літературі неодноразово висловлювалась думка про те, ніби звернення П.Куліша до історії України, її побуту пояснювалось виключно відгуком на інтерес до фольклорних й етнографічних матеріалів, що панував у тогочасних літературних і суспільних колах. Таке пояснення є слушним тільки частково.

Порівнюючи схему “України” з “Історією Русів”, Ол.Грушевський у спеціальній розвідці вперше вказав на залежність першої від другої. “А що думи не заповнили багато дечого в хронологічній канві подій, Куліш сам доробив відповідні місця у формі дум, йдучи при цьому головно за

матеріалом “Історії Русов”, а тільки в кількох випадках звертаючися за допомогою до інших джерел. Таким робом в “Україні” Куліша отримала українська література віршований відповідник прозовій “Історії Русов” до часів перед Хмельницьким”.

Ґрунтовне ознайомлення П.Куліша з історіографічними джерелами (“Історія Русів”, “Історія Малої Росії” Д.Бантиш-Каменського, “Літописне повіствування про Малу Росію” О.Рігельмана, географічний опис Чернігівського намісництва О.Шафонського) привело письменника до думки, що історичні джерела, порівняно з народнопоетичною творчістю, є надто однобічними, черствими і прозаїчними.

Отже, інтерес П.Куліша до історії розвивався в дусі того фольклорного романтизму, цінність для якого мали не стільки достовірні історичні деталі й події в їх соціально-політичній сутності, скільки самий “дух” епохи, народний погляд на події, народна психологія.

Народнопоетична творчість, “козацькі літописи” відкрили Кулішеві дух епохи, загальну картину подій, їх соціальний зміст. Це осягнення цілого спонукало письменника до більш детального, копіткого, вдумливого вивчення фактичного матеріалу. Художня практика Куліша показує, як органічно він поєднував накопичення фактичних відомостей про епоху, використовуючи для цього народну творчість, “Історію Русів”, “Літопис Самовидця”, що були ферментом історико-філософської й естетичної думки 30-50-х рр. Х1Х ст., який прислужився дієвим поштовхом до опрацювання історичної теми в українській літературі.

Література:

1.Гуляк А. – Становлення українського історичного роману. К.:ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1997. – 293 с. 2.Багрій Романа. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну. – К., 1993. 3.Пантелеймон Куліш: письменник, філософ, громадянин // Хроніка-2000. К.,2009.4.Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.

Анатолій ГУЛЯК, Наталія НАУМЕНКО (Київ)

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ПОЛІФОНІЯ «ПСАЛМІВ ДАВИДОВИХ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті розглядаються композиційні та стилістичні риси поезії Тараса Шевченка з циклу переспівів «Давидові псалми». Показано, що, за всіх видозмін у версифікації, мові та образності інтерпретацію канонічних текстів виконано з глибокою повагою до букви та духу першотвору, збережено сакральний зміст творів.

Ключові слова: *псалом, пісня, переспів, творчість Тараса Шевченка, сакральне начало, мотив, версифікація, образ, символ.*

The article represents an analysis of compositional and stylistic features in ‘David’s psalms,’ the poetic cycle by Taras Shevchenko. There was shown that, upon all the modifications in versification, language and imagery, the canonic psalms had been interpreted with profound respect to the spirit of an original, and the sacral content of the verse works had been kept properly.

Keywords*: psalm, chant, re-chant, Taras Shevchenko’s works, sacral initials, motif, versification, image, symbol.*

Глибинний слід у поезії Шевченка періоду «трьох літ» залишили переспіви Давидових псалмів: їхня популярність і моральний авторитет стали

запорукою схвалення читачів. Відомо, що сам Тарас Григорович філософом-теоретиком не був, але релігійні сюжети й мотиви, наявні в численних його творах, служили йому засобом оцінки тих явищ і процесів, які відбувалися в сучасному поетові суспільстві – і, без перебільшення, характерні й для нашого сьогодення.

Згідно з визначенням, псалом – це релігійна пісня, молитва, що як складова частина входить у Псалтир. Від самого свого виникнення псалми вирізнялися розмаїтою жанровою семантикою: хвалебні псалми, псалми-плачі, псалми царські, псалми вдячні та покаянні [10, 288]. Тому широкою є гама емоцій, явлених у псалмах: від радості до розпачу, від розважливої медитативності – до екстатичного захвату. Поставши у часопросторі іудейської історії та релігії, псалми значно трансформувалися у молитовній практиці християн: символіка іудейського псалма (рослинна, тваринна, сенсорна, числова, предметна) отримала ширше тлумачення, перейшовши на міфоетернальний рівень, а мотиви та сюжети інтерпретуються на ґрунті національних історій і культур.

Оскільки у псалмі сильно виражений музичний першоелемент, що видно навіть у його назві (пісня, що виконується під акомпанемент інструмента, подібного до арфи), то характерними його рисами стають особлива ритміка, варіативність однієї думки, оформленої синтаксичними повторами, синонімією та антонімією, антитезами, паралелізмом, повторами [10, 288]. У момент виникнення псалма канонічною вимогою до нього було двоголосе виконання [12, 90]. Тому він, подібно до молитви, будується на діалозі ліричного персонажа та імпліцитного адресата. Проте концептуальна відмінність молитви і псалма – у тому, що адресатом псалма не завжди є Божество [9, 199]. Наприклад, у Псалмі 90-му постає імпліцитний адресат, якому співець – цар Давид – відкриває таємниці Божественного промислу, спонукуючи звіритися Всевишньому та прийняти Його силу як захист від світового зла:

… Він пером Своїм вкриє тебе,
І під крильми Його заховаєшся ти!
Щит та лук – Його правда…
… до намету твого вдар не наблизиться,
бо Своїм Анголам Він накаже про тебе,
щоб тебе пильнували на всіх дорогах твоїх, –
на руках вони будуть носити тебе,
щоб не вдарив о камінь своєї ноги!
(Псалом 90 : 4, 10-12. 3, 736).

Релігійність – складне явище. Латинське слово «religio», похідне від «religare», означає – відновлення синкретичного зв’язку людини та довкілля. Тому релігійність включає в себе як відповідне світобачення особи, так і зумовлене ним ставлення до природи та до інших людей. Релігійна людина не лише вірить у Бога, а й віддає Йому шану у вигляді обрядів, молитов, жертвопринесень. І просто – роблячи іншим добро.

У ліриці, як і в щирому та витонченому зверненні до Божества, митець оприявнює своє трансцендентальне бачення реального світу та працює над удосконаленням своєї душі. Дослідник біблійних тем у творчості Тараса Шевченка Ірина Бетко зауважує: «У духовному житті українського народу власне Псалтир з найдавніших часів відіграв виняткову роль. Як важлива складова християнської літургії, він належав до тих Богонатхненних книг, з яких в Україні починалося знайомство з Біблією. Разом з тим вплив Псалтиря виходив далеко за релігійно-духовні межі, сягаючи найсокровенніших сфер

народного побуту. Псалтир читали над померлим; з нього вчилися грамоти…» [2, 112-113].

Дидактичне, вдячне, хвалебне, трагічне та оптимістичне начала Псалтирі зумовили й добір Шевченком текстів для переспіву: перший – «Блаженний муж на лукаву / Не вступає раду…»; 12-й – «Чи Ти мене, Боже милий, / Навік забуваєш…»; 43-й – «Боже, нашими ушима / Чули Твою славу…»; 52-й – «Пребезумний в серці скаже, / Що Бога немає…»; 53-й – «Боже, спаси, суди мене / Ти по Своїй волі…»; 81-й – «Між царями й судіями / На раді великій…»; 93-й – «Господь Бог лихих карає – / Душа моя знає…»; 132-й – «Чи є що краще, лучче в світі, / Як укупі жити…»; 136-й – «На ріках круг Вавилона / Під вербами, в полі…»; та 149-й – «Псалом новий Господові / І новую славу / Воспоєм честним собором…».

У сукупності вони створюють поліфонічну картину становлення релігійного світогляду поета, а в ширшому контексті – показують головні віхи розвитку української історії та містять пророцтва щодо майбуття нашого народу. Тому при детальному читанні в них можливо запримітити чимало алюзій до інших архітворів Кобзаря, насамперед до «Заповіту», «Сну», «І мертвим, і живим…».

Причину вибору Шевченком Псалтиря як тотожного його духовності джерела ґрунтовно пояснює Ірина Даниленко: «У своєму поетичному діалозі з Богом Шевченко найчастіше обирає позицію старозавітного молільника, котрий, переймаючись, злощасною долею свого народу та проблемою трагізму людського життя загалом, нарікає на суспільні негаразди або страждання окремої людини, зокрема власні. Показова в цьому плані добірка молитовних пісень у його „Давидових псалмах”, яка вочевидь реалізує намір поета знайти в Біблії опертя своїм історіософським роздумам про злободенні (соціально-політичні, культурні й духовні) проблеми України» [див. 6, 19].

Мотив вавилонського полону, який став ключовим у Псалмі 136-му, в переспіві Тараса Шевченка ототожнено з поневоленням України:

На ріках круг Вавилона
Під вербами, в полі
Сиділи ми і плакали
В далекій неволі [12, 280].

В оригінальному тексті Псалтирі це один із найдраматичніших псалмів, який, безсумнівно, впливав на почуття поета, котрий чекав визволення свого народу з-під ярма неволі. Мотив свободи народу і окремої людини є одним із провідних у творчості Шевченка, і в «Псалмах…» поет підкріплював його значення авторитетом біблійних прототекстів. Звичайно, проблема свободи стосується також самого Шевченка: у 136-му псалмі на тлі суто старозавітної антитези *воля – неволя* мовиться про долю митця під гнітом колоніального владарювання як сили, що сковує творчі пориви.

Якої ж ми заспіваєм?
На чужому полі
Не співають веселої
В далекій неволі.
І коли тебе забуду,
Ієрусалиме,
Забвен буду, покинутий,
Рабом на чужині [12, 281].

Інший важливий для всеосяжного розуміння поетики «Псалмів Давидових» в інтерпретації Тараса Шевченка мотив – проблема існування страждань і несправедливості. Тому він удається до переспіву псалмів 12-го, 13-го, 52-го, 81-го та 136-го.

Згідно з біблійним оригіналом, автором 81-го псалма вважається Асаф-прозорливець. «Прозорливцем», відповідно до «Тлумачного словника» Володимира Даля, називають людину проникливу, гострого розуму, здатну передбачати майбутнє, пророкувати та застерігати [див. 5, 538]. Тим-то переспів 81-го псалма набуває рис поліметричного вірша, покликаного передати інтонацію неспокою, нерівномірного руху поетової душі. Від чотирирядкового заспіву, написаного коломийковим віршем:

Між царями й судіями
На раді великій
Став земних владик судити
Небесний владика…,

промову «найвищого судді» викладено ямбами:

«Доколі будете стяжати
і кров невинну розливать
людей убогих? а багатим
судом лукавим помагать?» [12, 278].

Тарас Шевченко не уявляв собі, щоб неправедні за свої вчинки не були покарані [1, 154-155]. Протиставлення добра і зла характерне для Книги Псалмів і разом з тим близьке душі поета.

Болюча тема страждань не була відсутня також у царя-псалмоспівця Давида. У 13-му псалмі (12-му за церковнослов'янською нумерацією), який переспівував Шевченко, цар Ізраїлю говорив:

Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди,
доки будеш ховати від мене обличчя Своє?
Як довго я буду складати в душі своїй болі,
у серці своїм – щодня смуток?
Як довго мій ворог підноситись буде над мене? [3, 672].

Давид вищезгаданий псалом закінчує словами: «*Я надію на милість Твою покладаю, моє серце радіє спасінням Твоїм! Я буду співати Господеві*» (Пс. 13: 6). Видно, що певні звинувачення на адресу Бога, часто спричинені нерозумінням Божої волі, Його несповідимих шляхів, можна, і навіть треба було, висловити.

Але слід зауважити, що Тарас Шевченко вживав слово «Бог» у численних метафоричних значеннях: Бог для поета – вища сила, милостива й велелюбна, всемогутня та всезнаюча, Він – «невідоме і незбагненне явище, без втручання якого нічого не може відбутися» [8, 58]. Тому в переспіві Шевченка Бог виступає натхненником митця, і в останніх його рядках цілком закономірно з'являється саме слово «псалом», відсутнє в оригіналі:

… Спаси мене
Од лютої муки,
Спаси мене – помолюся
І воспою знову
Твої блага чистим серцем,
Псалмом тихим, новим [12, 276].

Як справедливо зауважує Іван Дзюба, Шевченко помічав, що «людинолюбну суть християнства спотворено, тому що церква стала засобом духовної та фізичної влади» [7, 52-53]. У „Давидових псалмах" Тарас Шевченко протиставляє поведінку „лукавих, лютих, нечестивих", поведінці „блаженного мужа", описаного в першому псалмі:

Блаженний муж на лукаву
Не вступає раду.
І не стане на путь злого,
І з лютим не сяде…
Діла добрих обновляться,
Діла злих загинуть [12, 275].

Як у першотворі, так і в переспіві ключовим тропом виступає порівняння праведної людини з деревом, яке дає добрий плід (цей мотив є одним із провідних у Святому Писанні, наприклад у Євангелії від Матвія: «всяке дерево, яке не дає плоду доброго, зрубують і вкидають у вогонь»). Паралель «людина

– рослина», яка з розвитком красного письменства видозмінювалася, отримуючи дедалі більше змістових прирощень, за один із численних прообразів має й Псалом 1-й:

… і стане він,
Як на добрім полі
Над водою посаджене
Древо зеленіє,
Плодом вкрите. Так і муж той
В добрі своїм спіє… [12, 275].

Завдяки розмаїтій символіці, піднесеній інтонації та лаконічній формі на значну кількість переспівів здобувся Псалом 132-й (за Біблією – пісня прочан), вартий того, щоб процитувати його повністю:

Оце яке добре та гарне яке, –
щоб жити братам однокупно!
Воно – як та добра олива на голову,
що спливає на бороду, Ааронову бороду,
що спливає на кінці одежі його!
Воно – як хермонська роса,
що спадає на гори Сіону,
бо там наказав Господь благословення,
повіквічне життя! [3, 768-769].

Ще Іван Франко у «Секретах поетичної творчості» зауважував, що «орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більш вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії» [11, 70]. Тим-то ключовим запаховим символом стає олива, з якою в даному псалмі порівнюється дружне життя, любов між людьми. І тому, аналізуючи Шевченків доробок, Франко твердить, що саме «Псалми Давидові» – єдиний твір, в образній структурі якого запахам відведено особливе місце.

Цю тезу можна підкріпити цитатою:

Чи є що краще, лучче в світі,
Як укупі жити,
З братом добрим добро певне
Познать, не ділити?
Яко міро добровонне
З голови честної
На бороду Аароню
Спадає росою
І на шитії омети
Ризи дорогії…[12, 280].

Для порівняння можна навести переспів цього псалма Петром Гулаком-Артемовським, який здійснено через 12 років після Шевченка – у 1857 р.:

Нема вже й кращої людської в світі долі!
Як вкупці братики живуть по божій волі,
Так миро дороге лиснить на голові,
По Аароновій стікає бороді
І капа на його одежу саєтову,
Так аєрмонськая, сказать, приміром, к слову,
Роса паде в горах Сіонських з мокрих хмар,
Так і на їх росить із неба Божий дар.
А з ним щасливеє життя й благословення,
І буде вік в честі їх у людей імення [4, 84].

Навіть побіжний погляд на ці два тексти дозволяє виявити очевидну розбіжність: коломийковий вірш, яким переспівано біблійний архітвір у Шевченка, надає йому більшої наспівної інтонації.. Динамічність тексту зумовлено й чергуванням розповідних, питальних і окличних речень, якими уможливлюється діалог з реципієнтом, і це, як уже зазначалося, є іманентною ознакою псалма. На противагу цьому, запізніло-класицистичний (1857 рік!) олександрійський вірш Гулака-Артемовського робить текст дещо «важким», уповільнюючи його темпоритм. Крім цього, в Гулаковому тексті дивовижним чином сполучаються лексеми високого (*саєтова* одежа, *аєрмонськая* роса *паде*) та зниженого (*лиснить*, *капа*, *на їх* замість *на них*) стилю; наявні

відхилення від правил евфонії (*як вкупці; сказать, приміром, к слову; в горах Сіонських з мокрих хмар; вік в честі*), чого немає в оригіналі. Та водночас і цей варіант є важливим для розуміння еволюції релігійного світобачення митця та розвитку української релігійної лірики в цілому.

Концептуальною рисою Шевченкового псалма (не лише 132-го, а й інших) є спостережений Іваном Франком прийом поетичної градації: «Поет веде нас натуральним шляхом асоціації ідей від часті до цілості, сю цілість показує знов як часть більшої цілості і так піднімає нас неначе по ступнях щораз вище, щоб показати нашій уяві широкий кругозір» [11, 55]. Це, за словами Франка, й є основним секретом Шевченкової поезії, її потужного впливу на реципієнта. Тому й на закінчення доповіді доцільним буде навести другу частину 132-го псалма, яка звучить як пересторога сучасникам, як напуття на мирне життя та любов одне до одного:

… роси єрмонські
На святії гори
Високії Сіонські
Спадають і творять
Добро тварям земнородним,
І землі, і людям –
Отак братів благих своїх
Господь не забуде:
Воцариться в дому тихих,
В сем'ї тій великій,
І пошле їм добру долю
Від віка до віка.

Література:

1. Антушевич П. Підґрунтя духовних рис творчості Шевченка / П. Антушевич // Вісник СумДУ. Серія 154 "Філологія", № 1' 2008. – С. 153-157. 2. Бетко І. Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку / Ірина Бетко. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. – 150 с. 3. Біблія. Книги Старого і Нового Заповіту, з давньоєврейської та грецької мови наново перекладені. – К. : Біблійне Товариство, 1991. – 1523 с. 4. Гулак-Артемовський П.П. Твори / Петро Гулак-Артемовський. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1978. – 160 с. 5. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / Владимир Даль. – М. : ЗАО Изд-во «Эксмо-Пресс», 2000. – 736 с. 6. Даниленко І.І. Молитва як літературний жанр : генеза та еволюція : монографія / Ірина Даниленко. – Миколаїв : Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. – 304 с. 7. Дзюба І. Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка / Іван Дзюба // Сучасність. – 2004. – № 7– 8. – С. 52-68. 8. Колодний А.М. Релігія у світобаченні Т.Г. Шевченка / Анатолій Колодний // Творчість Т.Г. Шевченка у філософській культурі України : зб. наук. праць / відп. ред. М.І. Лук. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 54-63. 9. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії : природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія / Наталія Науменко. – К. : Видавництво «Сталь», 2010. – 518 с. 10. Псалом / Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. – Т. 2: Маадай-Кара – Я-Форма / за ред. Ю.І.Коваліва. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. 11. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 45-119. – (Зібрання творів : у 50-ти т. / І.Франко ; т. 31). 12. Шевченко Т.Г. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко. – К. : ДВХЛ, 1964. – 621 с. – (Першотвір). 13. Hodeir, A. Les formes de la musique / André Hodeir. Paris : Seghers, 1995. vii, 212 p.

Ігор ГУНЧИК (Київ)

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ ПРО «КАТЕГОРІЮ» ФОЛЬКЛОРНОЇ МОЛИТВИ

У статті проаналізовано внесок М. Грушевського у дослідження української народної молитви як одного з жанрів магічно-сакрального фольклору. Систематизовано дотичну наукову термінологію, яку використовував учений на

означення оказіонально-обрядових творів, розглянуто його погляди на магічну, сакральну природу фольклорних молитов, а також на їх індивідуальний і речитативний характер.

Ключові слова: народна молитва, індивідуальні обряди, речитативність, магічно-сакральний фольклор

Ihor HUNCHYK

MIKHAIL GRUSHEVSKY ABOUT «CATEGORY» FOLKLORE PRAYER

The article analyzes the contribution Hrushevsky the study of Ukrainian folk prayer as one of the genres of magical-sacred folklore. Tangent systematized scientific terminology, which is used to denote the scientist occasional ceremonial works discussed his views on a magical, sacred nature of folk prayers, as well as their individual and recitative character.

Keywords: folk prayer, individual ceremonies rechytatyvnist, magical-sacred folklore

Аналітичні міркування Грушевського-фольклориста про народну молитву системно викладені в початковому томі однієї з найбільш відомих праць ученого – «Історія української літератури», яка була написана і з'явилася друком у першій третині XX ст. Як і багатотомна «Історія України-Руси», це дослідження мало епохальний характер, адже так само, користуючись висловом академіка Д. Багалія, було «першою монументальною синтетичною працею» [2, с. 35], в якій підведено підсумки усього попереднього етапу, але вже не української історичної науки, а літературознавства та фольклористики.

Як відомо, однією із основних концептуальних рис «Історії української літератури» М. Грушевського є те, що фольклор і письменство в ній розглянуто як дві стадії й дві форми однієї системи – художньої словесності [1, с. 26]. Тому провідним методом цього дослідження, як зазначено у «Передньому слові», було «оперування літературою за поміччю фольклору, і навпаки – орієнтування в фольклорнім матеріалі, словеснім і етнологічнім, аналогіями і паралелями, своїми і чужими, котрі в одну органічну і нероздільну цілість звивають не тільки обидві половини нашої традиції – усну і писемну, що тільки в новішій нашій літературі зливаються в одну літературну цілість, але і вводять її, нашу літературну творчість, в великий загальнолюдський процес» [1, с. 41].

Фольклорні твори, за М. Грушевським, це також літературна творчість, словесне мистецтво, що належить до усної, а не «писаної» традиції, себто це «стара» усна словесність українського народу. За походженням дослідник поділяв її на «старі верстви української усної традиції» та «словесність часів нового заселення і пізніших». Саме серед «творчості старшої, передрозселенської, родоплемінної» [1, с. 119], після характеристики обрядових дій, зокрема перед описом похоронної обрядовості і голосінь над померлими, робочої пісні та прозової традиції, М. Грушевський у своєму дослідженні другим виділяє і подає огляд українського магічно-сакрального фольклору, підрозділ про який має назву «Молитви і закляття».

Як бачимо, у головній назві підрозділу і на означення усього корпусу національного магічно-сакрального фольклору вчений використав два базові традиційні терміни – «молитва» і «закляття» [1, с. 37-38]. Як варіант, один раз у посиланнях вжито скомпліковане поняття «молитви-закляття» [1, с. 138]. Подекуди у своїй праці М. Грушевський замість двох послуговується одночасно трьома-чотирма термінами. До перших двох, «молитви» і «закляття», він іноді долучає третє – «замовляння» [1, с. 143]. У двох випадках у ролі третьої або четвертої назви фігурували вирази «магічні формули»

[1, с. 197] або «заповіді» [1, с. 51] з більш загальним і «розмитим» значенням. Зауважимо, що терміни «закляття» і «замовляння» дослідник кілька разів використовував як одиничні. Натомість такі традиційні назви, як «заговор», «шептання», «примовки», які вживали фольклористи-попередники, у науковому термінологічному активі підрозділу, присвяченому оказіонально-обрядовому фольклору, і в усій «Історії української літератури» М. Грушевського відсутні.

Залучення одночасно двох термінів на означення магічно-сакрального фольклору у дослідженні М. Грушевського мало певний підтекст і з погляду тогочасної науки цілком себе виправдовувало: у такий спосіб дослідник прагнув показати неоднорідність і наявність різних жанрових форм цього виду усної словесності. До молитов, а також заклять і замовлянь учений долучає побажання і прокльони, які всі разом, на його думку, є п'ятьма основними жанрами українського оказіонально-обрядового фольклору. Проте поняттям жанру у своїй праці М. Грушевський не оперував, натомість називав ці типи фольклорних утилітарних текстів «різними категоріями» [1, с. 138]. «Я вважаю, – писав про них фольклорист, – що се все тільки нюанси одної магічної гадки, котрі доволі тяжко класифікувати по таким розділам…» [1, с. 138]. У цьому порівняно невеликому за обсягом огляді магічно-сакрального фольклору дослідник не прагнув «докладно розмежувати різні категорії молитов-заклять» і на той час навіть не бачив потреби такої систематизації, бо, за його словами, не мав охоти йти слідами попередніх дослідників. «Важніше, – вважав учений, – було б розложити їх в різних степенях еволюції, але для сього тепер ще не бачу твердих підстав» [1, с. 138].

Що утруднювало і заважало М. Грушевському здійснити жанрову класифікацію українського магічно-сакрального фольклору та простежити еволюцію його основних форм? Відповісти тепер на це питання однозначно складно. Ймовірно, що однією з основним проблем для дослідника була недостатня кількість записів якісного фольклорного матеріалу. Адже перед тим, аналізуючи східнослов'янські збірники «молитов і заклять», він нарікав, що, попри наявність двох невеликих видань текстів П. Чубинського і П. Єфименка, у тогочасній фольклористиці «не з'явилося ні одної великої збірки» [1, с. 137] українського оказіонально-обрядового фольклору.

Прикметно, що з-поміж п'яти виділених «категорій» М. Грушевський для назви підрозділу про магічно-сакральний фольклор відібрав лише дві назви – «молитви» і «закляття», з-посеред яких молитву він ставить першою. До того ж, молитовні твори, а також закляття і замовляння вчений у праці згадує найчастіше. Проте окремо термін «молитва» жодного разу не використано, а лише в поєднанні з двома зазначеними назвами.

Не можна не помітити ще одного: виділяючи у назві підрозділу два основні поняття «молитва» і «закляття», М. Грушевський до певної міри протиставляє їх і подає як два основні типи текстів, які характерні для української магічно-сакральної традиції: якщо перші (молитви) служать для «накликання добра», то другі (закляття) призначені для відвернення лиха.

На жаль, докладних міркувань: що таке фольклорна молитва, чим вона відрізняється від закляття, замовляння та інших «категорій» фольклорних текстів, у праці М. Грушевського немає. Один-єдиний раз біля цієї назви у дужках зазначено таку стислу характеристику – «передхристиянського

характеру» [1, с. 138]. Очевидно, у такий спосіб науковець намагався відрізнити фольклорну молитву від «канонічної» церковної, перша з яких має дохристиянську основу «первісної стихії», а друга є пізнішим релігійним текстом християнства.

На теперішній час важко з'ясувати, чим саме керувався М. Грушевський, коли першою серед жанрів виділив саме фольклорну молитву: чи науковою інтуїцією та досвідом, чи якимись власними концептуальними поглядами на предмет дослідження. Але вже тоді, на початку XX ст., він у жодному разі не помилявся, бо між іншими типологічно спорідненими «категоріями» народна молитва є дійсно одним із найпоширеніших типів уснословесних текстів українського магічно-сакрального фольклору.

Як відомо, творам українського оказіонально-обрядового фольклору при їх виконанні, за незначним винятком, не властива риса колективності. Вони сприймаються переважно як фольклорні утворення індивідуального характеру і саме цим відрізняються від усього іншого календарно- та родинно-обрядового фольклору, а також зразків позаобрядової усної словесності. М. Грушевський у своїй праці, властиво, позиціонує цю рису індивідуальності, зокрема, стосовно народних молитов. При цьому він дотримувався еволюційної доктрини про зв'язок колективних та індивідуальних обрядів. «Ослабнувши в своїй чистій, магічній формі в колективнім уживанні, – зазначає з цього приводу вчений, – накликування добра і закляття лиха довго тримаються в індивідуальнім ужитку, в різних магічних формулах, замовляннях і молитвах, які не раз стоять в близькім зв'язку з колишніми колективними обрядами, почасти захованими, почасти затраченими без сліду…» [1, с. 137].

Як і інші фольклористи, М. Грушевський народні молитви, закляття та замовляння тісно пов'язував з ідеєю сакрального, магічного. «Пісня-закляття або пісня-молитва…, – пише дослідник, – має сакральне, магічне значення. Тому в очах примітивної людини вона являється зовсім не свобідною, безцільною грою уяви, як уявляють собі пізніші естетики, «чисте мистецтво», а серйозним утилітарним засобом колективу» [1, с. 69]. Магічним М. Грушевський називає вплив «якимсь неспостереженим, але певним способом… на дохресний світ, викликаючи в нім бажані для людини явища» [1, с. 64]. З іншого боку, на думку вченого, магічний елемент може бути також «обрахований на вплив на ті сили, що керують феноменами, на духів померлих і т. д.» [1, с. 64-65].

Ще одним важливим моментом у дослідженні М. Грушевського є те, що «молитви і закляття» він чітко ідентифікує із творами речитативними, нерівноскладовими, у яких «ритмічна симетрія підтримується голосовою модуляцією в широкій амплітуді» [1, с. 119], і протиставляє їм фольклорні зразки з точним синтаксичним музичним ритмом. «Закляття, голосіння по небіжчиках і різні категорії оповідної творчості, – зазначає вчений, – зісталися при речитативнім ритмі, в котрих каденція підтримується голосовими ударами (іктами) з доволі свобідними варіяціями в деталях; тому індивідуальній творчості, імпровізації рецитатора полишається широке поле, і він зміняє текст доволі свобідно» [1, с. 120]. У цих та інших висловах М. Грушевський посилається на авторитетні праці академіка-етномузиколога Ф. Колесси.

Напевно жоден інший жанр чи вид усної словесності не характеризується таким показовим прагматизмом, як магічно-сакральний фольклор. Тому дуже

часто через цю утилітарну рису з поля зору дослідників вислизала природна естетика і художня краса оказіонально-обрядових творів. Однак вона не змогла не привернути уваги М. Грушевського, із приводу чого він зазначав: «Ми не можемо викинути з історії словесного мистецтва ні молитов, ні заповідей, ні заклять, ні замовлянь, оскільки вони вилились в естетичній формі і відповідають тій характеристиці красної словесності, котру ми вище поклали її критерієм: як твору, що виходить з естетичної емоції і має на меті естетичну ж емоцію» [1, с. 51]. Саме у «молитвах і закляттях» як фольклорних зразках «примітивної продукції», на думку М. Грушевського, яскраво відображено «нерозривне мішання… чистої практичної й естетичної сторони», «мотивів утилітарних й естетичних» [1, с. 62].

Більшу половину обсягу підрозділу «Молитви і закляття» в «Історії української літератури» М. Грушевського займає публікація зразків текстів, яка має на меті ознайомлення з фольклорною магічно-сакральною традицією українців. Вони, як зауважує вчений, «вибрані головно з збірок Єфименка (значені його нумерами) і Чубинського (значені сторінками)» [1, с. 138]. Деякі тексти тут подано у записах В. Шухевича і К. Квітки. Усі опубліковані оказіонально-обрядові утворення можна поділити на дві частини. Спочатку М. Грушевський наводить так званий фольклорний «ілюстративний» матеріал, що складається з «кількох формулок», які, на думку вченого, «дають інтересний перехід від тих весняних колективних актів до індивідуальних молитов і заклять» [1, с. 138]. Сюди увійшли, переважно по одному зразку, магічно-сакральні тексти різноманітних функціональних різновидів, наприклад: коли вперше побачиш гусей, ластівку; до журавлів на Благовіщення; щоб горобці не літали на поля та ін. Друга частина опублікованих творів, за висловом ученого, – «більш складнішого характеру», які належать до таких функціональних різновидів: від крові, від гадюки, від уроків тощо. Усі подані у праці М. Грушевського 38 оказіонально-обрядових творів за жанровими ознаками належать до замовлянь, примовок. Значна частина серед них, яка становить близько 14 текстів, – це народні молитви, які можна згрупувати у чотири основні тематичні групи: індивідуально-побутові, лікувально-зцілювальні, промислово-господарські та соціально-громадські.

Підрозділ «Молитви і закляття» з «Історії української літератури» М. Грушевського, як бачимо, не є всестороннім науковим дослідженням магічно-сакрального фольклору українців. Зрештою, цього і ставив собі за мету, пишучи його, сам автор. Він має передусім оглядовий характер і мав ознайомити читача з оказіонально-обрядовим видом «старої» усної словесності. Але принагідно тут висловлено чимало цікавих та оригінальних думок.

Відома дослідниця українського фольклору Л. Дунаєвська на початку 90-х років XX ст. як одну з позитивних рис цієї праці виділяла поданий у ньому бібліографічний матеріал, який «досі залишається найбагатшим з погляду фольклорних записів». Проте, з іншого боку, поданий фольклорний матеріал, на думку дослідниці, М. Грушевський коментує «з погляду історичних впливів, не намагаючись реставрувати їхню ритміку, символічне значення окремих розділів, поетичний склад, котрий зумовлює той лікувальний ефект, якого досягає замовляльний». «З розвитком природничих наук, психології як одного з продуктів людської і космічної енергії, – твердила Л. Дунаєвська,

продовжуючи й актуалізуючи основні постулати з праці М. Грушевського, – постає потреба вивчати замовляння і молитви у їх ритмічній, поетичній організації, як одного із факторів організації біоенергії людини. Фактично досі ніхто не дав такої повної характеристики цих жанрів» [3, с. 377].

«Зерном правильної гадки, плодючої ідеї» можна назвати думки та міркування, які висловив Грушевський-фольклорист про народні молитви у праці «Історія української літератури». Якби не заборона і вилучення його наукової спадщини, які тривали аж до кінця 80-х років XX ст., в українській фольклористиці багато зерен його продуктивних ідей могли б проростити у дослідженнях нової генерації вчених, які не оминули б і його цікавих спостережень над українськими народними молитвами. Адже «молитви і закляття» становлять, як авторитетно заявляв академік М. Грушевський, «все-таки настільки визначну частину нашої старої усної словесності, що повинні дочекатися літературного аналізу» [1, с. 144].

Література:

1. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. Яременко; авт. передм. П. Кононенко; приміт. Л. Дунаєвська. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – 392 с.; 2. Кононенко П. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап розвитку наукового літературознавства // Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. Яременко; авт. передм. П. Кононенко; приміт. Л. Дунаєвська. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 7-36; 3. Дунаєвська Л. Примітки // Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. Яременко; авт. передм. П. Кононенко; приміт. Л. Дунаєвська. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 369-387.

Раїса ГУСАК (Київ)

ДОСЛІДЖЕННЯ ЄВРЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ У СХІДНОПОДІЛЬСЬКІЙ НАДДНІСТРЯНЩИНІ

В Україні на сучасному етапі – понад 130 етносів, що зумовлює актуальність проблеми збереження та розвитку їх національних традицій, зокрема, традиційної музичної культури. Доповідь присвячена дослідженню єврейської музичної культури на півдні Вінницької області, зокрема, у східноподільській Наддністрянщині. Основною метою експедицій, проведених з 1987 по 2002 р., став пошук та запис єврейського музичного фольклору (пісні, інструментальна музика, відомості про єврейських виконавців, керівників інструментальних капел). Серед зібраного матеріалу особливу увагу привертає єврейська народна інструментальна музика, що є продовженням життєдіяльних традицій клезмерського мистецтва.

Ключові слова: Поділля, фольклорні експедиції, єврейське містечко «штетл», єврейський музичний фольклор, стильові особливості, ладова спрямованість, клезмерське мистецтво.

Rayisa Gusak

Study of Jewish Music Folklore in Eastern Podillya Upper Dniestria

There're more than 130 ethnic groups in Ukraine now, which raises the importance of issues related with preserving and developing their national traditions, traditional music culture in particular. The report is devoted to study of Jewish music culture in the south of Vinnitsa region, with particular emphasis on Eastern Podillya Upper Dniestria. The main purpose of expeditions taking place from 1987 till 2002 was search and recording of Jewish music folklore (songs, instrumental music, data on Jewish performers, supervisors of instrumental choirs). Jewish folk instrumental music that constitutes a follow up of daily traditions of Klezmer arts proves to be an especially interesting piece of the collected material.

Keywords: Podillya, folklore expeditions, Jewish settlement "stetl", Jewish music folklore, style peculiarities, tonality focus, Klezmer arts.

На сучасному етапі в Україні проживають понад 130 етносів. Тому завжди актуальними є проблеми збереження та розвитку національних традицій, обрядів, зокрема традиційної музичної культури, що характерно як для країни в цілому, так і для регіонів. Власне в регіонах, здебільшого, зберігаються музичні традиції не лише українського народу, а й багатьох етнічних спільнот.

Наша увага невипадково зосереджена на музичній культурі Поділля, зокрема, етнічно складного і цікавого його регіону – східноподільської Наддністрянщини. Це одне з перших звернень до інструментальної культури землеробської етноконтактної зони, що характеризує історичні процеси етнокультурних зв'язків, взаємодію та взаємозбагачення музичних культур різних етносів. З одного боку, це музично-інструментальний побут одного з регіонів Поділля, що має свою історію, традиції розвитку української музичної культури, що відображає історико-етнічні процеси, тобто, комплекс ознак загальної музичної культури Поділля. З іншого – культура етнічних поселень (молдаван, євреїв), серед яких особливо вирізняється єврейська громада із своїми звичаями, обрядами, традиціями, самобутньою музичною культурою.

Дослідження народного побуту, музичної культури та фольклору Поділля розпочалося ще у XIX ст. українськими, польськими дослідниками і триває по цей час. Наукові розвідки цього періоду торкаються, здебільшого, проблем родинної та календарної обрядовості, усної народної творчості тощо. Заслуговують на увагу опис окремих явищ культури молдавського та єврейського населення, також дослідження про взаємозв'язки народної культури українців, поляків, вірмен, хоча названа проблематика на сучасному етапі ще не набула широкого і всебічного висвітлення в науковій літературі. Зібраний музичний матеріал на Східному Поділлі, багаті спостереження, що складають зміст виданих збірок, спрямовані, переважно, на вивчення пісенної культури краю [1].

Серед сучасних досліджень про музичну культуру регіону східноподільської Наддністрянщини, зокрема, про народну інструментальну музику, навіть українську, знаходимо лише незначні й неповні відомості. А музика етнічного спрямування, тим більше єврейська, була свого часу заборонена для збирання, вивчення та видання. Тому в регіоні справді бракує досліджень, присвячених побутуванню музичних інструментів, розкриттю тенденцій розвитку сольного та ансамблевого виконавства, зокрема весільного, розгляду інформацій про музикантів - носіїв традицій, їх репертуару, виконавства зі стильовою специфікою. Головне, – бракує досліджень самої народної інструментальної музики (єврейської, української, що стала своєрідним феноменом, об'єднавши музичні культури різних народів, кожна з яких, маючи свої специфічні ознаки, може розглядатись як окремо, так і у взаємозв'язках з іншими музичними культурами. Тому поряд з регіональними дослідженнями значний інтерес виявляється і до народної інструментальної музики певного етносу. Адже ці матеріали внаслідок тривалих етнокультурних зв'язків становлять майже єдине джерело відомостей про зникаючі культури, окремі культурні явища і дозволяють говорити про їх давнє походження [2; 12 - 13] .

Підтвердженням цьому стали результати комплексних фольклорно-етнографічних експедицій, що були проведені у даний регіон протягом 1987 – 2002 рр., коли нам вдалося ще зафіксувати побутування «живої єврейської музики».

Основною метою цих експедицій стали пошук та запис різноманітних інформацій про єврейських виконавців, керівників клезмерських капел, єврейського музичного фольклору (пісні, інструментальна музика) для подальшої їх реконструкції, аналізу, складання наукових збірок, впровадження матеріалу до виконавської практики творчої студентської молоді та збереження його майбутнім поколінням.

Вже під час перших ознайомчих експедицій ми звернули увагу на демографічні питання, цікавились музично-органологічним, соціологічним та етнографічним аспектами: проживання на цій території етнічних груп населення у певні історичні періоди, збереження традицій давнього побуту етнічних спільнот, мови та музичної культури. Серед записаного матеріалу особливу увагу привернула єврейська народна музична культура: зразки вокального жанру, єврейська народна інструментальна музика, що звучить у сучасних інструментальних ансамблях, джерела формування репертуару, що, у свою чергу, надає можливості для теоретичного аналізу та вияву стилістичних ознак виконавства порівняно з генетичними витоками. І в цьому своєрідному явищі музичної культури східноподільської Наддністрянщини надзвичайну позитивну роль відіграли традиції клезмерських [3] весільних капел.

Щодо єврейських поселень на Поділлі є різні погляди. Відомо, що євреї в цьому регіоні з'явились в епоху раннього феодалізму. Перші згадки про перебування євреїв на Поділлі, зокрема у східноподільській Наддністрянщині, належать, згідно з деякими джерелами, до середини XIII ст., хоча знайдені в різних містах та містечках надгробні камені [4; 645] свідчать, що єврейські поселення були тут набагато раніше. Наприклад, зберігся надгробок якомусь Шмуелю з 1240 року [5; 29]. В той же час деякі актові дані, інші історичні джерела вказують на пізнішу дату - середину XV та початок XVI ст.

У XV-XVI століттях в регіоні східноподільської Наддністрянщини склалися умови для вільного розселення євреїв. Слід відзначити, що саме природний характер розселення сприяв тому, що там довше зберігалися єврейські традиції. Цей важливий історичний період характеризувався зародженням єврейських містечок («штетлів» [6]), в яких упродовж XVI - XVII століть проживали європейські переселенці – євреї-ашкенази. У зв'язку з цілим рядом причин «такі містечка стали охоронцями традиційної культури ашкеназьких євреїв, виконуючи ту роль, яку в інших народів грало село» [7] . В таких «штетлах» дім і родина, з її патріархальними традиціями, були основними соціальними одиницями, а родинні стосунки становили набуток всієї общини. Тому, власне, з цими містечками були пов'язані уявлення про самобутній характер світогляду, побуту, культурно-національну автономію та релігійну окремішність східноєвропейського єврейства, а ці регіони, як підкреслює М. Степанська, стали «простором локалізації тієї специфічній діалектної галузі ашкеназів, що згодом становила свою версію музичної традиції – (пер. авт.)» [8; 397].

В літературних джерелах знаходимо зовсім незначні відомості про історію клезмерських капел у Подільській губернії, про склад весільних інструментальних ансамблів та їх репертуар.

Засновник єврейської музичної фольклористики М. Я. Береговський у роботі «Єврейська народна інструментальна музика», разом із уривками історії капел Німеччини, Польщі, Литви, Чехословаччини, лише згадує про зустріч із клезмерами цього регіону, проте засвідчує про існування капел у багатьох містах і містечках, зокрема у Подільській губернії, де їх кількість сягала 50-60 [9; 18]. Але, на жаль, жодного запису весільних інструментальних ансамблів не збережено.

Основним об'єктом нашого дослідження стали самі виконавці (євреї та українці), музичні інструменти й інструментальна музика, її музично-стильові особливості.

Справжніх носіїв єврейських музичних традицій майже не залишилось, їх виконання вдалося записати частково наприкінці 80-х років XX століття. Сьогодні єврейську інструментальну музику, що складає незмінні, трансформовані та асимільовані зразки, можна почути вже від третього покоління українських виконавців, яким поталанило грати колись з єврейськими музикантами і які продовжують грати єврейську народну музику, збагачуючи свій репертуар, передаючи ці традиції нащадкам.

Отже, єврейська народна музика пустила глибоке коріння в музичну культуру регіону і продовжує функціонувати, ставши, на наш погляд, основою нової трансформаційної традиції. Ці явища можна спостерігати у східноподільській Наддністрянщині – Бершадському, Піщанському, Крижопільському, Могилів-Подільському, Шаргородському, Ямпільському районах Вінницької області, а також м. Кодими Одеської, що стало регіоном нашого дослідження.

Експедиційна робота була спрямована у двох напрямах: робота з єврейськими та з українськими виконавцями. У першому випадку, прерогатива була віддана пісенним жанрам, а інструментальний жанр був представлений лише незначною кількістю творів.

Цікаві записи були здійснені під час експедиції у листопаді 1992 року, коли в м. Могилів-Подільському діяло Єврейське культурне товариство. Творча група мала свій концертний репертуар, який складався з мелодій старовинних та сучасних єврейських пісень і танців. Свого часу ми змогли зафіксувати і тим самим, можливо, врятувати від забуття, і навіть відродити пісні, присвячені жертвам фашизму, в'язням концтаборів і гетто, значну кількість давніх єврейських народних пісень – ліричних, жартівливих, родинно-обрядових: «Ребеню», «Маме», «Пісня старого візника», «Йоська від'їжджає», «Кравець», «Свати йдуть», «Пісня м'ясника», «Ось так одружують дітей», «Кецале». Дуже зворушливо були виконані пісні, що створені та присвячені в'язням гетто у виконанні Еті Наумівні Рікельман: «Печора», «Черный дым уходит в облака», «Папірене кіндер». Це, можливо, найцінніше, що записано від єврейських співаків у східноподільській Наддністрянщині. На сьогодні такий матеріал вже знайти, на жаль, неможливо.

У другому випадку, навпаки, українські музиканти-інструменталісти єврейських пісень не виконували, але протягом багатьох років прилучалися до репертуарних та виконавських традицій клезмерського мистецтва. На

сучасному етапі важко знайти у регіоні інструментальну капелу, де звучала б скрипка, кларнет, акордеон, контрабас. Цей інструментальний склад, поширений колись серед клезмерських музикантів, замінили інші музичні інструменти, які з початку XX ст. активно побутують на півдні України: труби чи корнети, альти, тенори, баритони чи баси, великий барабан. Іноді ці інструменти доповнює кнопковий акордеон. Нам довелось зафіксувати звучання такого інструментального складу ансамблю, який сьогодні виконує самобутню єврейську народну інструментальну музику.

Майже за 15 років систематичних фольклорних експедицій було реставровано давніх нотних манускриптів та записано кілька сотень зразків єврейського, молдавського та українського музичного фольклору.

Деякі сучасні українські музиканти-інструменталісти в регіоні ще згадують про талановитих єврейських виконавців-скрипалів, кларнетистів, трубачів, про клезмерські капели, про євреїв-керівників весільних капел. Але вагомим інгредієнтом сучасної музичної культури східноподільської Наддністрянщини є давні інструментальні мелодії, зокрема хасидські, любовно збережені та передані з покоління у покоління, різноманітні зразки єврейської танцювальної музики.

У 20-30 роках XX ст. майже в усіх куточках України, звучали духові музичні інструменти, ансамблі та оркестри. В деяких регіонах на основі спільності розвитку виконавства на духових музичних інструментах з сусідніми національними музичними культурами, наприклад з Молдовою, створювались ансамблі та оркестри з неповторним репертуаром, формувались специфічні стилістичні особливості виконавства.

Аналізуючи записану інструментальну музику регіону, зокрема весільну, ми класифікували її як обрядову і необрядову, підкреслюючи функціонально неоднорідний характер музичного матеріалу, що сприяв визначенню найважливіших драматичних моментів весільної дії. В епізодах благословення молодих, розплітання коси, знімання вінка та покриття молодої – в особливо драматичних, гостро напружених моментах для вираження експресії звучать тужливі мелодії (старовинні українські ліричні народні або сучасні авторські пісні: «Дівочі коси», «Мамина вишня», «Зеленеє жито» тощо). Переважає інструментальний виклад (духові музичні інструменти). Таким складом виконують награвання, характерні для виконання спеціальних функцій: «до столу», «до чарки», застільний данс тощо, а також для інших епізодів весілля: «туш», туш «на ура», «вівати».

Танцювальну музику презентують як приурочені жанри: танець (вальс) молодих, сватів, привітальні вівати тощо, так і неприурочені – різноманітна за етнічною спрямованістю інструментальна музика: застільні і танцювальні фрейлехси, болгарки (чи болгарески), шери, хасидські мелодії. До речі, один із записаних фрейлехсів з с. Писарівка Ямпільского району датований 1925 роком. Не виключено, що такі фрейлехси – це твори справжніх клезмерів, які компактно проживали у цьому регіоні. Разом з цим у регіоні звучать гопак і козачок, карапет і полька, танго і вальс, сирба, данс та численні зразки жартівливих, танцювальних гумористичних українських народних пісень в інструментальній версії.

Понад півстоліття (1922 – 1987) пройшло від перших фольклорних експедицій по Україні Мойсея Береговського до експедицій «Слідами

фольклорних експедицій М. Я. Береговського на Поділля». За цей час історичні події, соціально-економічні проблеми регіону вносили свої корективи, активізували міграційні процеси. Це торкнулося не лише життя євреїв, але й давніх єврейських музичних традицій, які були приречені в цьому регіоні на зміни, трансформацію та оновлення.

Нами визначено цікавий міграційний рух окремих творів. Так, мелодія одного з єврейських танців у повному обсязі нами записана в с. Писарівка Ямпільского району. М. Я. Береговський записав цей фрейлехс від клезмера-флейтиста у 1935 р. у Києві як другу частину дойни, а З. Столяр (Молдова) записав цю мелодію, теж, як другу частину дойни, але у Тирасполі від свого вчителя-скрипаля Р. Гершвельда (1983-1966 рр.), який колись мешкав в Україні, можливо, й на Поділлі. У регіоні східноподільської Наддністрянщини цю дуже популярну мелодію виконують переважно трубачі як самостійний твір «Чабан».

Значну групу становлять мелодії хасидських пісень і танців з різними назвами, які довелося записати і реконструювати. Мелодію одного з таких наспівів запропонував до роботи з музикантами-інструменталістами під час Першого «Клез-фесту-2000 України» (м. Євпаторія) всесвітньо відомий трубач з Нью-Йорка – Френк Лондон. Можливо, ця хасидська мелодія, популярна колись у колах єврейських музикантів в Україні, емігрувала разом із інструменталістами до Америки, а сьогодні стала там одним з найпопулярніших творів.

Самобутні єврейські народні мелодії, які століттями існували у регіоні, зберегли по сьогодні характерні риси музичної виразності, специфічні стильові особливості та прийоми народного виконавства: асиміляцію, симетрію і асиметричність, одноголосся, специфічну ритміку, висхідні та низхідні звукоряди, характерні акценти, інтервали, синкопи. Але головне у знайденому і записаному музичному матеріалі це – збереження ладо-інтонаційної основи клезмерської музики.

Аналізуючи зібраний музичний матеріал, ми, передусім, звернули увагу на музично-стильові особливості клезмерської музики, що збережені у діяльності українських виконавців.

Раніше теоретичному осмисленню єврейського музичного фольклору не приділяли належної уваги. Фольклористичні дослідження були спрямовані, переважно, на пошук єврейського фольклору, осмислення перспектив єврейської національної школи у музиці XX ст., створення методологічної бази щодо дослідження фольклору. Багато робіт на той час були присвячені літургії, співу молитов і синагогальних пісень.

У сучасному єврейському музикознавстві для аналізу ладової системи використовується, як зазначає Л. Шолохова, система історичного розвитку єврейської релігійної традиції, що у свого часу запропонував О. Ц. Ідельсон (1882 -1938). Але якщо Л. Шолохова у роботі проекціювала ладову систему А. Ідельсона на музичний матеріал З. Кісельгофа, ми виконали таку проекцію на реально існуючий клезмерський матеріал східноподільської Наддністрянщини.

Єврейські музиканти, зокрема клезмери, дуже тонко відчували характерні риси окремих ладів. Як справедливо зазначав М. Береговський, вони вибирали з арсеналу народного мистецтва переважно ті елементи і музично-

виражальні засоби, які були потрібні творцю для висловлення його думок та вираження емоцій… (пер. авт.) [10; 368]. Вони дуже вміло цим користувалися і це поступово передавалося й українським музикантам, що сьогодні професійно використовують різноманітні лади клезмерської музики.

Одним із збережених і поширених ладів з давніми коренями у музиці східноподільської Наддністрянщини є лад Ахава-раба - мінорний звукоряд з другим низьким щаблем і третім високим. Це один з давніх ладів щоденної ранкової і святкової молитви. Слід також підкреслити, що цей лад використовується переважно у всіх, без винятку, композиційних структурах музичного твору (затакт, початок мелодії, у різних мелодійних інтонаційних оборотах, у середині твору, та найбільш – у заключних кадансах, що є свідченням життєздатності клезмерських традицій регіону.

Ще один поширений лад – «Мі-Шеберах». Угору звучить як гармонічний мінор зі збільшеною секундою між шостим і сьомим щаблями, вниз – із високим четвертим. Назва ладу «Мі-Шеберах» пов'язана з першими словами ранкової молитви, яку промовляють у суботу після читання Тори. На думку дослідників, цей лад використовувався у музиці інших народів, особливо, в румунських чи молдавських дойнах або застіллях. М. Береговський відносить таку музику для слухання і підкреслює, що це «сміх крізь сльози» [11; 380]. В Україні даний лад іноді називають українським дорійським.

Що ж до найважливішого елемента музики – орнаментики та імпровізації, не менш важливого чинника музичного розвитку, то у досліджуваному нами регіоні орнаментацію інколи можна спостерігати, але імпровізація, на жаль, у повному розумінні слова, зникла. Це пояснюється іншим середовищем і помітними змінами у музичному побуті, у якому продовжує функціонувати єврейська народна інструментальна музика.

І все ж, єврейська музика звучала й продовжує звучати у регіоні східноподільської Наддністрянщини. Як підкреслює І.Земцовський, колишні містечка горезвісної «смуги осілості» являли собою не «стояче болото» в культурному розумінні, а цілу цивілізацію, на жаль, нам майже невідому [12; 77].

Підсумовуючи доповідь, хочемо підкреслити, що єврейська музично-інструментальна культура в регіоні існує понад століття. Самобутні єврейські народні інструментальні мелодії, що віками звучали у регіоні, зберегли і сьогодні характерні риси музичної виразності, специфічні стильові особливості і прийоми народного виконавства. Важливою особливістю збереження традицій став вияв у репертуарі українських виконавців ладо-интонационной основи клезмерської музики.

Також хочемо відзначити, що єврейська інструментальна музика в усіх своїх проявах посіла чільне місце у музичній культурі тих регіонів, де вони проживали. Йдеться про музику для танців, яка збереглася краще, хоч і була значно асимільована. Самі клезмери, – вказує М. Я. Береговський (13: 34), як і інші породження старого способу життя, стали легендою. Але вони залишилися в історії єврейської музичної культури як цінна спадщина, яка заслуговує на збереження та детальне вивчення.

Література та примітки:

[1] Народні пісні з-над Дністра Євгенії Ярошинської. - К., 1972. - 323 с.; Пісні з Поділля. Фольклорні записи та упорядкування О.М. Яковчука. - К., 1989. –183 с.; Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище 1920-1970 рр. / Упор. С.В. Мишанич. - К.,

1976. – 523 с.; Пісні Явдохи Зуїхи / Записав Г. Танцюра. К., 1965. – 812 с. та інші. [2] Базан Л. Н. К вопросу о формировании общих черт бытовой культуры в этоконтактных зонах // Традиции в многонациональном обществе: Тез. докл. всесоюзной конф. - Минск, 1990. – С. 12-13. [3] Поняття «клезмер» – від слів «клей-земер», що перекладається з івриту як музичний інструмент, з'являється у XIV-XV ст. в єврейських общинах Німеччини та сусідніх країн. На сьогодні поняття «клезмер» означає не лише «інструмент» і «музикант-інструменталіст», а й музичний стиль, манеру та специфіку виконавства. [4] Еврейская энциклопедия / Под общей ред. А. Гаркави и д-ра Л. Каценельсона. - Т. 12. - СПб., 1991- С. 645-646. [5] Кандель Ф. Очерки времен и событий из истории российских евреев (часть вторая: 1772-1882). – Иерусалим, 1990. - С. 29. [6] Штетл (від ідиш – штетеле) – невелике містечко у Східній Європі. [7] Варшавская Маргарита. Расселение евреев в Украине // Етноси України. Єврейський світ //Альманах-2000: Історико-культурологічний часопис. - Науково- попул. серія «Єврейський світ». - К., 2000. - с. 68. [8] Степанская Нина. Музыкальное наследие евреев белорусского региона по материалам экспедиций последних десятилетий //Єврейське краєзнавство та колекціонування: Зб. наук.праць – К. 2005 – с. 397. [9] Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. - М., 1987. - с. 18. [10] Береговский М. Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (к вопросу о семантических свойствах лада) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: /Под ред. И.И. Земцовского. - М., 1973. - с. 368. [11] Береговский М. Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (к вопросу о семантических свойствах лада). Там само - С. 380. [12] Земцовский И.И. В мире еврейской музыки // Вестник еврейского университета. - М.-Иерусалим, 1993. - №2. - с. 77. [13] Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. Там само. - С. 34.

Вольга ГУЦЬКО (г. Мінск, Рэспубліка Беларусь)

УВАСАБЛЕННЕ АБРАДА ВЯСЕЛЛЯ ВА ЎМОВАХ НАВУЧАЛЬНАГА ПРАЦЭСА

Аўтар разглядае методыку арганізацыі абрада вяселля ва ўмовах падрыхтоўкі да экзамена студэнтаў спецыялізацыі рэжысура свят. Вылучаны катэгорыі студэнтаў па прынцыпу ўдзела ў падрыхтоўцы абраду: добраахвотнікі, тэарэтыкі, крытыкі, самадастатковыя, пасіў, арганізатары.

Author has considered methodic of organization of rite of marriages. It is regard as an examination in the discipline of "Direction of holydays". Different categories of students are defined on the principal of participation in general cause: volunteers, theorists, critics, self-confidents, passive, organizers.

Развіццё творчага пачатку ў студэнтаў спецыяльнасці рэжысура свят – неабходная ўмова навучання. Вялікая ўвага надаецца набыццю ведаў па традыцыйных абрадавых дзеяннях, якія ў далейшым будуць асновай правядзення свят ў новых формах увасаблення.

Студэнты кафедры рэжысуры абрадаў і свят Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў разам з выкладчыкам па дысцыпліне "Рэжысура свят (традыцыйнага абраду)" арганізоўваюць і праводзяць абрад ў закрытым памяшканні як выніковы кантроль па прадмету на другім курсе III семестра. Падтрымка і захаванне традыцыйнай спадчыны беларусаў, заснаванай на захаванні нематэрыяльнай культуры, – адзін з прыярытэтных накірункаў работы кафедры. Правядзенне абрада звязана з замацаваннем ведаў па спектру спецыяльных дысцыплін – "Асновы рэжысуры і майстэрства

акцёра”, “Традыцыйная святочная культура беларусаў”, “Музычна-шумавое вырашэнне свята”, “Моўнае дзеянне ў свяце”, “Мастацка-дэкаратыўнае вырашэнне свята”, “Пластыка-харэаграфічнае вырашэнне свята”, “Міфалогія беларусаў”, “Гісторыя свят” і інш. Таму паказ абраду – вынік работы шматлікіх педагогаў, сінтэз творчай работы студэнтаў і паказа педагагічных і рэжысёрскіх здольнасцей выкладчыкаў, якія прымалі ўдзел у выхаванні моладзі па розных відах мастацтва.

У 2010 годзе студэнты прыйшлі да агульнага меркавання, што будуць праводзіць вясельны абрад па традыцыях Ўсходняга Палесся. Даследаванне абрада адбывалася ў непасрэдным знаёмстве моладзі з носьбітамі фальклорнай традыцыі, аналізе навуковай і навукова-метадычнай літаратуры па вызначанай тэматыцы, вывучэнні фона- і відэаматэрыялаў вызначанага рэгіёна. Асабліва актыўна ўдзельнічалі ў выбары агульнага абраду тыя студэнты, хто сапраўды цікавіліся бытаваннем фальклорнай абрадава-песеннай спадчыны на вёсках. Трэба адзначыць, што праяўляе цікавасць да арганізацыі абрадаў і студэнцкая моладзь, якой не абыякавы лёс захавання нацыянальных каштоўнасцей нематэрыяльнай культуры – звычаяў, мовы, песень.

Студэнты аналізавалі змест і сімволіку абрадаў розных мясцовасцей Ўсходняга Палесся. Адбываўся падрабязны разбор абрадавых дзеянняў і іх падзел на эпізоды з дакладным вызначэннем падзейнага шэрагу – экспазіцыі, завязкі, развіцця дзеяння, кульмінацыі і фінала. Было вылучаны некалькі асноўных эпізодаў: сватанне, зборная субота, выкуп маладой, провады маладых у царкву ў хаце бацькоў маладой, сустрэча маладых ў хаце бацькоў маладога, застолле (“Выкуп елкі”, “Чарачка”, “Хто будзе першым – хлопчык ці дзяўчына?”), першая шлюбная ноч, “Цыганы” ці падстаўныя маладыя, частаванне бацькі маладой пасля шлюбнай ночы, дзяльба каравая, завіванне маладой, развітанне да пірагоў. Кожнай падгрупе студэнтаў быў прапанаваны аналіз асобнай часткі абрада, каб раскрыць сімволіку рытуалаў, якія ўваходзяць у іх склад, і напісаць літаратурны сцэнарый эпізода. Педагог ажыццяўляў кантроль за якасцю работы студэнтаў, дапамагаў у складаных сітуацыях, прапаноўваў новыя шляхі ў вырашэнні спрэчак.

Асаблівая ўвага пры напісанні сцэнарыя была накіравана на спосабы актывізацыі людзей, якія прыйшлі назіраць абрад. Мэта сцэнарыя – зрабіць гледача ўдзельнікам абраду, дапасаваць яго да абараду праз веру у прапанаваныя абставіны. Удалая актывізацыя гасцей свята зрабіла цікавымі эпізоды выкупа, калі аднаго з гасцей апранулі ў маладую. Наступны прыём актывізацыі быў увасоблены падчас застольных гульняў, дзе госці маглі выкупіць елачку, пажадаць маладым добрыя словы. Асноўны акцэнт быў зроблены на эпізод дзяльбы каравая, дзе госці змаглі не толькі пачаставацца караваем, але і адарыць маладых падарункамі.

Вядома, што прымаць актыўны ўдзел у абрадзе гледачы маюць магчымасць толькі праз некаторы час пасля пачатку прадстаўлення, калі прыгледзяцца да дзеяння, якое будзе адбывацца вакол. Таму спачатку пажадана, каб гледачы назіралі збоку. Ежы Гратоўскі – заснавальнік абрадавага тэатра – падкрэсліваў неабходнасць назірання збоку за абрадавым дзеяннем: “Аддаліць гледача – значыць даць яму шанец саўдзельнічаць у дзеянні” [1; 105]. Толькі падчас развіцця кульмінацыйных

падзей у сведкаў можа з'явіцца магчымасць далучыцца да агульных рытуалаў, напрыклад, частавання караваем.

Наступны этап работы з абрадам – гэта застольны перыяд ці чытанне сцэнарыя з усёй групай студэнтаў. Мэта чытання – вызначэнне канфлікта ў эпізодах, вызначэнне звышзадачы кожнага персанажа і яго скразнога дзеяння, якое дапамагае аб'яднаць лінію ролі герояў. Падчас чытання студэнты не толькі вывучаюць тэкст сцэнарыя на памяць, але пачынаюць вучыцца валодаць асновай імправізацыі, дабаўляюць рэплікі на выклікі вядучых персанажаў, моўныя рэакцыі на згоду ці адмову дзеяння і магчымыя адказы на варыятыўныя прамовы гледачоў. Падчас чытання закладваецца тэмпа-рытм дзеяння, які павінен падтрымлівацца выкладчыкам. Паралельна з такім важным этапам работы праводзіцца вывучэнне песень па нотных запісах ці аўдыязапісах. Менавіта аўдыязапісы дапамагаюць студэнтам вывучыць і замацаваць спеўную манеру і дыялектычные вымаўленне.

Трэці этап увасаблення абраду – яго мізансцэнаванне. Галоўная задача мізансцэн у абрадзе, каб яны выяўлялі сімвалічныя тлумачэнні абраду, раскрывалі карціну свету, якая пануе ў свядомасці персанажаў абраду. Вельмі важна вызначыць цэнтр мізансцэнічных рухаў, каб ён дапамагаў, а не перашкаджаў сэнсаваму разуменню дзеяння. Да прыкладу, адным з важных цэнтраў мізансцэнічных дзей у вясельным абрадзе выступае стол, які з'яўляецца цэнтральным падчас выкупа маладой. У эпізодзе сустрэчы маладых бацькамі цэнтрам становяцца брама і парог хаты. У эпізодах застолля мізансцэнічным цэнтрам выступае месца за сталом, дзе сядзяць маладыя. Такім чынам, у эпізодзе цыганоў месца маладых займаюць падстаўныя, якія ўспрымаюцца ўсімі як камічны прататып маладых.

Самае складанае у рэпетыцыях абрада – дасягнуць сапраднаўнага перажывання ў рабоце над ролямі, стварыць атмасферу веры ў абрадавыя дзеянні, якія праводзяць персанажы. Шмат увагі надаецца рабоце студэнтаў над асабістай імправізацыяй і імправізацыяй у агульнай канве дзеяння, бо бытаванне фальклорнай традыцыі не можа існаваць у кансерватыўным выглядзе. Памкненне да захавання роднай культуры і беражлівыя адносіны да яе надаюць сілы моладзі ў здольнасці імправізаваць, абапіраючыся на свой жыццёвы вопыт.

Асабная старонка ў рэпетыцыях – гэта вывучванне песень, перайманне манеры выкання і спеўнай традыцыі, якая характэрна для Ўсходнега Палесся. Амаль большасць вясельных абрадавых песень выконваецца на адзін матыў да якога далучаюцца дадатковыя, што адразу прадстаўляе складанасць для сучаснай студэнцкай моладзі. Пасля месяца рэгулярных рэпетыцый студэнты ўжо ўпэўнена выконваюць абрадавыя песні і у дазволеных эпізодах дабаўляюць падгалоскі.

Этап генеральнага прагона накіраваны на стварэнне, замацаванне і ўдакладненне святочнай атмасферы абрада, дынамічнага тэмпа-рытма дзеяння і дзеянняў кожнага ўдзельніка.

На працягу асабістай шасцігадовай педагагічнай работы аўтара склаліся ўмоўныя катэгорыя студэнтаў, якія можна падзяліць па ступені ўдзелу ў агульнай справе арганізацыі і правядзення абраду:

- студэнты-добраахвотнікі – садзейнічаюць усімі сіламі арганізацыі і здзяйсненню абрада, актыўна шукаюць інфармацыю па абраду, праяўляюць

добрыя здольнасці у спевах, добра наведваюць рэпетыцыі, становяцца ініцыятарамі творчых знаходак у дзеяннях абраду;

- студэнты-тэарэтыкі – удзельнічаюць у напісанні сцэнарыя абраду, але праяўляюць пасрэдную актыўнасць у яго рэалізацыі, маюць звычку прапушчаць заняткі;

- студэнты-самадастатковыя – добра паказваюць сябе на экзамене, прымаюць частковы ўдзел у напісанні сцэнарыя, дрэнна паводзяць сябе на рэпетыцыях, прапушчаюць заняткі, але інтэнсіўна пачынаюць дапамагаць у арганізацыі абраду на апошніх этапах рэпетыцыйнага працэса;

- студэнты-крытыкі – ставяць пад сумненне ўсе прапановы, якія датычацца сцэнарыя, могуць выступаць стваральнікамі негатыўнага настроя у групе, але часта прапануюць новыя шляхі вырашэння спрэчных сітуацый у рэпетыцыях, добра наведваюць рэпетыцыі;

- студэнты-пасіў – студэнты несістэматычна наведваюць рэпетыцыі, ігнаруюць даручэнні выкладчыка ці ціха сядзяць на рэпетыцыях і вельмі пасрэдна прымаюць ўдзел у агульнай справе па арганізацыі абраду, імкнуцца адцягнуць увагу усёй групы ці часткі студэнтаў на іншыя праблемы;

- студэнты-арганізатары – дрэнна наведваюць рэпетыцыі, але праяўляюць зацікаўленасць у падрыхтоўцы мастацка-дэкаратыўнага афармлення памяшкання, дзе будзе адбывацца абрад, прыносяць рэдкія рэчы, рэквізіт, касцюмы і інш.

На выснове прадстаўленага матэрыяла можна выказаць метадычныя парады для педагогаў, якія паставілі для сябе задачай увасобіць беларускі народны абрад:

- сістэматычна накіроўваць увагу студэнтаў да паступовага правядзення кожнага этапа рэпетыцый, скласці графік правядзення этапаў рэпетыцый і кантраляваць яго выкананне;

- калі большасць студэнцкай групы праяўляе сябе як пасіў, то выкладчыку неабходна скіроўваць дзеянні на выяўленне студэнтаў-арганізатараў і актывізаваць іх творчыя магчымасці для збора ўвагі ўсёй групы;

- падтрымліваць і рабіць прыкладам для групы студэнтаў-добраахвотнікаў, якія сваім запалам дапамогуць зацікавіць ўсю групу арганізацыяй агульнага абраду.

Спіс літаратуры:

[1] Гротовский, Е. Театр и ритуал / Е. Гротовский // От Бедного Театра к Искусству-проводнику: /Сб. ст./ – Москва: “Артист. Режиссер. Театр”, 2003. – С.100–120.

Людмила ДОМИЛІВСЬКА (Київ)

ФОЛЬКЛОРНА СИМВОЛІКА В ІДІОСТИЛІ Ю. ЯНОВСЬКОГО

У дослідженні розглядається проблема розуміння художньої свідомості Ю. Яновського в контексті аналізу мовних домінант ідіостилю письменника фольклорного походження.

Scientific research describes problems, connected with understanding of Y. Yanovskyy’ art consciousness through the primary language dominants of folklore origin.

Усупереч традиційному твердженню про генетичний зв'язок домінантних мовних символів письменника та відповідної культурно-літературної традиції, взаємозалежність ця ще достатньою мірою не досліджена, а відтак і не аргументована. Така ситуація пов'язана, на нашу думку, зі складністю реконструкції глибинних шарів народної та авторської свідомості, а також потребою в дослідницькому синкретизмі, що спирався б на фактологію історії, філософії, психології, дані яких мають бути враховані в науковій інтерпретації вербалізованого художнього мислення. Перехід від архетипного символу до власне національно локалізованого відбувається шляхом складних семантичних трансформацій, зумовлених метафоричним перенесенням на ґрунті певної етнокультури, з опорою на відповідні фонові знання, певний «набір позицій» [6, 33]. Так, загальний образ – ідея ***світла, вогню*** на ґрунті слов'янської міфотворчості, народної традиції зазнає перевтілення в образ ***червоної калини*** як символу жіночості, дівоцтва (саме жінка уособлює ідею продовження життя, роду). Тобто серед символів виділяється така специфічна група як національні або народно-поетичні символи. Розвиток національної символіки відбувається в різний спосіб. Поширеним є виникнення образу-символу на ґрунті встановлення співвідношення, зв'язку між первісним предметом, якому в народній уяві надається те чи інше символічне значення, і словом-символом, що сприймається як мовне втілення певних узагальнених ознак. Досвід, фонові, пресупозитивні знання, зумовлені традиціями, реаліями навколишньої дійсності, що супроводжують символ, створюють передумови для його вживання у складі готових словесних формул, визначають його здатність передавати глибинний зміст, ідею [6, 34]. Іншими словами, «предметний символ стає словесним символом лише тоді, коли він «входить» у мову, тобто коли він бере на себе в мовленні (реченні або словосполученні) функцію мовного висловлення» [7, 68].

Словесний символ, зароджений у рамках художньо-літературних чи розмовних контекстів як наслідок узагальнення, розширення значення слова до образу, перетворення його в образ-ідею, має розгалужені асоціативні зв'язки, що виводять такий символ за межі конкретних мовних ситуацій, у систему образного світосприймання і тим самим у предметний світ, в оточення, властиве даному соціуму. Народжені творчою уявою символічні образи не ізольовані один від одного, їх шляхи нерідко перетинаються: один символ породжує схожий, але не тотожний – інший символ, асоціативно пов'язаний із вихідним [6, 35]. Уявлення про них можуть розширюватися, викликати певне символічне і несимволічне бачення: характер символів і словесних асоціацій, що пов'язані з ними, є вагомою рисою поетичного образу, оскільки символіка кожного письменника в значній мірі дає уявлення про поетичну модель світу, що будується художником слова. Як бачимо, проблема символу і його «виявлення» в художньому тексті – мало розроблена царина в мовознавстві.

В. Виноградов, розглядаючи символ із лінгвістичної точки зору, розумів його широко як поетичний образ взагалі і водночас підкреслював, що символ може виникати не лише на метафоричній основі, але й у результаті «порівнюваності певних словесних поєднань, порядку їх вияву» [3, 136]. Не можна не погодитися з думкою вченого, що вагомий вплив на значення

слова-символу (за В. Виноградовим) має позиція цього символу в конкретній семантичній сфері – **семантичному оточенні** [3, 137].

Крім національних символів, існують символи загальнолюдського характеру та індивідуальні символи. Все це – **художній символ**, що використовується в художній творчості, чи символ, який аперцептований людським досвідом (переважно літературного походження), – органічно пов'язується з культурно-мовним фоном, відбиває соціально-символічні особливості мовлення. Відповідно, символи літературного походження – це слова-символи з певних релігійних канонів, а також символи-образи, які набули символічного значення в певному художньому творі. Такі символи вживаються завжди з усталеним значенням (відповідно до контекстного функціонування мовного символу).

Образи, які становлять основу традиційно-поетичних символів, увійшли, як правило, до фонду загальнолюдських уявлень. Відкрите вторгнення життя в поезію призвело до створення нових образів символів, що відображають особисту позицію митця в художньо-словесній творчості. А відтак, можемо говорити про народження **індивідуальних символів**.

У художній поетиці та лінгвостилістиці аналіз таких символів посідає, як відомо, особливе місце. Під **індивідуальним символом** лінгвісти розуміють символічне використання слова, що має складну розгалужену систему семантичних зв'язків (вторинний план) і навантажене в мовотворчості поета додатковими асоціаціями, які й дають можливість слову стати символом. Таке слово має здатність створювати глибинний зміст, що знаходиться у складних відношеннях із семантикою слова, а отже переважно не пов'язаний із його домінантним значенням [1, 23].

Розглядаючи індивідуальну символіку художника слова, ми логічно розрізняємо **традиційний** та **індивідуальний** символи. Як уже було сказано, традиційні символи включають національні й загальнолюдські символи. Ці символи у своєму значенні відбивають усі відомі асоціації, що використовуються митцями як уже готовий образ. Індивідуальні символи розглядаються в такому випадку цілісно, системно, як ідентифікаційні характеристики творчості художника слова, з метою заглиблення у творчу манеру письменника, його психологію.

Універсальне уявлення про символ як про щось знане, відоме, «прочитуване», є недостатнім в сучасній мовознавчій науці. Хоча ще О. Веселовський, як і О. Потебня, при вивченні основних видів поетичної образності звернув увагу на мотивацію психологічних передумов. Різні види мовної репрезентації паралелізму, символу, метафори – усі ці різновиди поетичного образу вчений виводить із психологічного паралелізму, який, на його погляд, є первісною моделлю поетичного сприйняття світу. У паралелізмі О. Веселовського знак і значення були незалежними один від одного [2, 45]: «Особистий символізм є не що інше, як **оновлення** (виділ. нами – ***Л.Д.***) традиційних образів-символів» [2, 46]. О. Веселовський вивчав це явище також в історико-генетичному аспекті, акцентуючи увагу на зв'язку символів із переказами та легендами, їх повторюваності, відродження під впливом конкретних культурних обставин.

У вивченні мовотворчості Т. Шевченка особливу роль, як відомо, відіграють слова-символи, що походять з народнопісенної творчості.

Зрозуміло, що саме Шевченкове слово увібрало в себе генетичний код народу, який формувався віками в народнопісенних формулах. Тому й не дивно, що слова-символи у мовотворчості Т. Шевченка мають універсальний характер, який і визначив тенденції розвитку української літературної мови нового часу.

У названому аспекті надзвичайно цікавим є аналіз мовної символіки Ю. Яновського – як виразника відповідної культурно-естетичної епохи. У Ю. Яновського пейзажні картини, як і в Т. Шевченка, виразно антропоморфізовані, слова-символи, що вживаються на позначення природних явищ, зіставляються зі світом людей-героїв. Наприклад, у рядках: *«**море** – велике і рівне, як **степ** без краю, а човен, немов шуліка, над ним парусами має»* (ЮЯ, V, 16); *«**сонце** кидає коралі, і кінця цьому не видко»* (ЮЯ, V, 16); *«О море, простий товариш! Ой **серце**, яке ти скоре!»* (ЮЯ, V, 17).

У мовотворчості Ю. Яновського показовим є ускладнення семантичних зв'язків, по-новому тлумачиться контекстуально-змістове поєднання слів-символів ***сонце – хмара – море – крапля – серце*** та інші, що є типовим і для художнього мовлення Т. Шевченка: «*За **сонцем хмаронька** пливе, / Червоні поли розтилає / І **сонце** спатоньки зове / У синє **море**: покриває / Рожевою пеленою / Мов мати дитину...//» («За сонцем хмаронька пливе»)* (Ш, 451).

Проте в проаналізованих синтагматичних сполуках, виявлених у творчості Ю. Яновського й Т. Шевченка, знаходимо посутню відмінність: якщо джерелом мовотворчості Т. Шевченка була насамперед тропеїстика народної пісні, то Ю. Яновський глибоко проаналізував «архетипові образи» не лише в контексті української мовної свідомості, а й відтворив у своїй мовній творчості новий культурний вплив – західноєвропейський. У цьому випадку посутньою буде заувага про стиль доби, або ж, у термінології В. Григор'єва «стиль епохи» [4], який, безумовно, впливає на становлення авторського художнього світу.

Попри означені характеристики мовотворчості Ю. Яновського, репрезентовані в поетичному доробку письменника, все ж незаперечним і яскраво вираженим є вплив Шевченкового слова на мовну свідомість Ю. Яновського, і цей вплив потребує нового прочитання.

Надзвичайно цікавим і неповторним у мовотворчості Ю. Яновського (як і у Т. Шевченка) є мотив ***моря.*** У Ю. Яновського це насамперед романтичне осмислення дійсності, символ творчої волі, безмежного простору, зрештою, водної стихії, яку має опанувати, підкорити людина. ***Море*** в ідіостилі Ю. Яновського – образ персоніфікований: *«Потроху **море** плеще. Плеще і тече»* (ЮЯ, V, 18); *«Хлюпнуло **море** з розгону на мокре каміння / Соннеє сонце купалось, не тонучи **в морі»*** (ЮЯ, V, 17); *«Хай штормує **море Чорне** і реве»* (ЮЯ, V, 17) та ін. Ю. Яновський, використовуючи потенційні семантичні можливості символу ***море,*** створює нові метафори: «*Коли життя летить – **морями** сонця проти, / мети доходячи, згорає серце кожне»* (ЮЯ, V, 32); *«Бачиш, ходить **морем** жито»* (ЮЯ, V, 32); *«Сонця корабель парус теплий і червоний»* (ЮЯ, V, 32).

У той час, як у Шевченковій мові, на відміну від Ю. Яновського, визначальним є «народнопоетичний символ Дніпра» [5, 134], Ю. Яновський

апелює більше до символу ***море**:* такий «вибір», на нашу думку, може бути поясненим екстралінгвальними факторами. Натомість численні дослідження вказують на «пластично-зоровий і звуковий образ Шевченкового Дніпра: тут дотримано співвідношення динамічних і статистичних ознак, використано спостереження над картиною живої природи» [5, 134]: «*Реве та стогне **Дніпр широкий**, / Сердитий вітер завива, / Додому верби гне високі, / Горами хвилю підійма //» («Причинна»)* (Ш, 13).

Звичайно, символ ***Дніпро*** функціонує і в мовотворчості Ю. Яновського, проте по-іншому: в ідіостилі письменника зустрічаємо численні алюзії на творчий здобуток свого попередника. Вказуючи на пластичність окресленого образу ***Дніпра***, Ю. Яновський використовує при цьому описові синтаксичні конструкції (підрядне речення) та порівняльні звороти: «***Той Дніпро, що хвилями говоре, / Мов кріпак, льодами позакутий,*** */ Незабаром кинеться на гори, / Запитає: «Тут ти?» («В Батьків день»)* (ЮЯ, V, 41).

Підкреслимо, в ідіостилі Ю. Яновського йдеться насамперед про переосмислення мовного символу ***Дніпро***: лише широкий контекстуальний вимір дає змогу вповні осягнути ***«Дніпро, що хвилями говоре»***. Більше того, символ ***Дніпро*** мислиться письменником як ознака національного ідентитету – як одна зі «святинь» творчого духу: «*Мінливо так горітиме важка блакить. / **Бавовною застелеться тоді Дніпро.** / Поромом знову їде день у Київ... / Знов //». («Ранок»)* (ЮЯ, V, 47).

Досліджуючи в мові письменника семантико-синтаксичні зв'язки і здатність утворювати певні символічні «формули», розкривати внутрішню форму через можливості словотворення, асоціативного, контекстуального відношення, виявляємо таким чином, особливі мовно-типологічні ознаки індивідуального стилю письменника. Така специфіка функціонування мовноестетичних «формул» дає змогу пізнати розвиток, якісну зміну домінант української культури в цілому, репрезентованої, зокрема, у мовотворчості Т. Шевченка та, відповідно, Ю. Яновського. Функціонування, незалежно від жанрової специфіки твору, наскрізних словесних образів одночасно дає змогу виявити й проаналізувати як інтегральні, так і диференційні ознаки в ідіостилі обох письменників – власне те, що визначає специфіку авторського стилю.

Апробовані нами методи дослідження, означені вище, дають підстави для виділення ряду суміжних мовних символів, які сприяють повнішому розумінню функціонування мовного символу ***море*** в художніх текстах Ю. Яновського. Зокрема, паралельно співіснують в авторській мовній свідомості символи на позначення простору – незвіданого, безкрайнього (*«**Море** перед ними **без берегів**»* (ЮЯ, II, 77)), таємного, з безліччю доріг: насамперед це паралелі мовних символів ***море-степ***: *«Біля моря розмовляти нам так, як у степу. **Море** – це великий **степ**…»* (ЮЯ, II, 46); *«Довгі вулиці розрослися в ширину – ними прийшов до міста **степ** і зустрівся з **морем**»* (ЮЯ, II, 14); *«Пливе **степ**, наставивши вітрила. **Море** – пустельний **степ** одного обарвлення й одного запаху.* (ЮЯ, II, 48); *«…безлюдний острів серед **моря-степу** й **моря-туману**»* (ЮЯ, II, 181).

Цікавим і новим в контексті мовноестетичних парадигм першої половини XX ст. є мовний образ ***вільного моря***, що реалізується в наступних семантико-стилістичних конструкціях: «*Ми сиділи обличчям до*

вільного моря**, де мало сходити сонце…»* (ЮЯ, ІІ, 45), *«… нам хочеться ухопити повітря з **вільного моря**»* (ЮЯ, ІІ, 47); *«У **вільному морі** заскиглить, засвистить у вантах вітер. Забіліють на хвилях баранці»* (ЮЯ, ІІ, 153). На нашу думку, саме функціонування семантичної паралелі мовосимвольних полів ***море і степ уможливило появу епітету ***вільний*** щодо вербалізованої константи ***море***. Адже вживання таких суміжних (із погляду їх функціонування) народнопоетичних образів як ***вітер, сонце, чайка, орел*** лише увиразнює закономірність визначення мовної паралелі ***море-степ***.

Окрім того, нетипового для української літературної мови семантико-стилістичного звучання набувають прикладкові конструкції ***море-степ, море-туман*** та ін. Лінгвістично опрацьований матеріал підтверджує скорельованість екстра- й інтралінгвальних критеріїв в обґрунтуванні ідіостильових домінант мовотворчості Ю. Яновського. Зокрема, мовний символ ***море*** тлумачиться нами як могутня водна стихія, яку здатна подолати лише людина – ще один цікавий суміжний мовний символ: семантико-стилістична паралель, зарегламентована світовою романтичною традицією, на яку орієнтувався у своїх мовно-культурних пошуках Ю. Яновський. Ілюстрацією означеної наукової позиції є наступні рядки: *«**Людина** встає і по обличчю я бачу, що вона **перемогла море**»* (ЮЯ, ІІ, 90); *«Під нами **море**… Ми пливемо, правуючи косо на хвилі, експлуатуючи вітер, і **пливемо просто на вітер**»* (ЮЯ, ІІ, 47).

Узагальнюючи попередні лінгвістичні спостереження, можемо окреслити ще одне явище у функціонуванні мовного символу ***море*:** лише схрещення «смислів», накладання «обертонів» створює складну семантико-стилістичну тканину, яка може претендувати на об'єктивну інтерпретацію. На підтвердження домінантної ролі у формуванні мовосимвольної парадигми ідіостилю Ю. Яновського (перш за все, мовного символу ***море***) вказують і наступні рядки метатексту – вербалізованого авторського сприйняття світу: *«…як може країна жити **без моря**? Які перспективи є в Швейцарії? Коли б я там жив, я, певно, повісився б на вершечку першої-ліпшої гори»* (ЮЯ, ІІ, 45); *«Тому я й **люблю море**, що на ньому кожна дорога нова і кожне місце – дорога»* (ЮЯ, ІІ, 27); *«Хто любить своє життя, хай молиться, щоб помирати на суші. Та персонально я – **волію бути похованим у морі**»* (ЮЯ, ІІ, 70); *«У мене ж **батьківщина – море**, і ви розумієте, як я летів з гір до морського берега – стежками й хащами!»* (ЮЯ, ІІ, 100). Асоціативно-синтетичний аналіз мовного матеріалу дає підстави вважати виникнення нового семантико-стилістичного тлумачення вербалізованого символу ***море*** як ***життя***, ***батьківщина*,** і навіть ***могила*,** за будь-якої відсутності негативної конотації.

Мовний образ ***море*** реалізується в системі персоніфікацій, означених насамперед предикативною семантикою: *«На якір дивляться з надією тоді, коли **море топить** кораблі»* (ЮЯ, ІІ, 156); *«І синє море **майорить музично**…»* (ЮЯ, ІІ, 164); «*Тепер про **море**. Ти кажеш, що воно скрізь **шумить**»* (ЮЯ, ІІ, 141); *«Стало тихо, тільки **булькотіла вода та шуміло море**»* (ЮЯ, ІІ, 68); «*Море – **воно вурчить і гуде**»* (ЮЯ, ІІ, 24).

Більше того, в контексті дослідження авторського художнього сприйняття світу важливим є те, що мовний символ ***море*** «оживає»,

вербалізована одиниця постає не лише в акустичному зображенні, маючи при цьому власну «мелодію» [70]: *«Все, - **хлюп-хлюп**, - дурниці. Потоплю я сьогодні човна з такими дурнями. **Шашшу**!»* (ЮЯ, II, 24) (автор використовує художній звукопис, що увиразнює семантико-стилістичне функціонування мовного символу ***море***); «*І разом з його голосом **чую плескіт океану***» (ЮЯ, II, 9). Цікаво також, що морську негоду Ю. Яновський майстерно вербалізує в образі ***розлютованого оркестру***: *«Шторм, як **розлютований оркестр**, викидав щоразу нові й нові симфонії, збільшуючи темп і тембр»* (ЮЯ, II, 50). Мовний символ ***море*** системно функціонує й у контексті чуттєвого сприйняття: має ще й запах (*«А **пахне море**, треба сказати, знаменито. По-перше, **– гнилою морською травою, йодом, сіллю, холодним ефіром**»* (ЮЯ, II, 29)).

Таким чином, мовний символ ***море***, зреалізований у художніх текстах Ю.Яновського, не є одновимірним, лінійним. Лінгвостилістичний метод інтерпретації дає змогу говорити про складну ієрархічну систему відношень вербалізованого образу. На наш погляд, логічно сформулювати думку про домінантні виміри функціонування мовного символу ***море*** в ідіостилі Ю. Яновського. Перш за все, в авторській вербалізованій свідомості реалізується семантика ***моря*** як ***водної стихії***. Важливою є акцентуація на епітетній характеристиці ***могутня***, яка визначає антропологічний вектор «обертонних смислів». Подальше розгортання змістових домінант реалізується через паралельні мовосимвольні поля. Зокрема, на семантику мовного символу ***море*** як неосяжного простору, який має долати людина у пошуках «доріг», вказує суміжний образ ***степу***. Лінгвістичне зіставлення мовних констант дає підстави аналізувати просторове осягнення дійсності у стильовому пошуку Ю. Яновського.

З іншого боку, новим і актуальним в інтерпретації мовноестетичних парадигм першої половини ХХ ст. є тропеїзоване означення ***вільне море,*** що породжує ідіостильовий мовний символ ***море як батьківщина*.**

Проведений лінгвістичний аналіз розкриває мовну особистість Ю. Яновського в інтелектуальних вимірах: потужним джерелом формування мово символьного простору неоромантика став фольклор, що переконливо відображено в семантико-стилістичному наповненні вербалізованих домінант художнього світу автора. Однак варто наголосити на творчому опрацюванні автором символів, заглиблених у націокультурний простір. Цілком закономірно, що творчий досвід письменника посутньо вплинув на збагачення лексико-семантичного потенціалу й виражальних засобів сучасної української літературної мови.

Література:

[1] Арутюнова Н. Метафора и дискурс / Н. Арутюнова // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 5-32; [2] Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Веселовский А.Н. – М. : Высш. шк., 1989. – 408 с.; [3] Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / Виноградов В.В. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.; [4] Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников / Григорьев В.П. – М. : Наука, 1983. – 225 с.; [5] Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / Світлана Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 416 с.; [6] Кононенко В. Словесні символи в семантичній структурі фраземи / В. Кононенко // Мовознавство. – 1991. – № 6. – С. 30-36; [7] Ландье Д. Переносное значение или

обратное употребление слов? / Д. Ландье // Лексикология и лексикография. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1972. – С. 60-72.

Список використаних джерел:

Ш *– Шевченко Т.Г. Кобзар / Т.Г. Шевченко [вступна стаття О. Гончара]. – К. : Дніпро, 1980. – 613 с.;* ***ЮЯ, II*** *– Яновський Ю.І. Твори : В 5-ти т. / Ю.І. Яновський ; [редкол. І.О. Дзеверін (голова) та ін.]. – Т. 2. Романи. / Упоряд. К.П. Волинський, М. Острик ; Післям. М. Пархоменка. – К. : Дніпро, 1983. – 424 с.;* ***ЮЯ, V*** *– Яновський Ю.І. Твори : В 5-ти т. / Ю.І. Яновський ; [редкол. І.О. Дзеверін (голова) та ін.]. – Т. 5. Вірші. Публіцистика. Роздуми про літературу. Листи. / Упоряд., приміт. К.П. Волинський. – К. : Дніпро, 1983. – 382 с.*

Оксана ДУДА (Львів)

ЖОВНІРСЬКІ ПІСНІ У ЗАПИСАХ ДМИТРА ЄНДИКА ТА ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Проаналізовано жовнірські пісні, жанрова специфіка яких формувалась на основі козацьких пісень і стала джерелом тематики та поетики стрілецької лірики. Частина цих пісень, що мають виразний епічний характер і в яких є вказівка на конкретні особи та події, творять український історичний героїчний епос. Зроблено спробу порівняльного аналізу мотивів цих пісень, які зафіксували такі дослідники, як Філарет Колесса та Дмитро Єндик.

Ключові слова: жовнірські пісні, рекрут, вояцький побут, мотив, панщина.

Oksana DUDA

Zhovnirski songs in the records Filaret Kolessa and Dmitry Yendyk

I have analyzed «zhovnirski» songs as a genre, which formed by Cossacks songs and became a source of themes and poetics shooting songs. Some of these same songs that have a distinct epic character and in which there is an indication of specific individuals and events, create Ukrainian historical heroic epic. Attempt a comparative analysis of the motives of these songs was made and was fixed at the same time, by researchers such as Filaret Kolessa and Dmytro Yendyk.

Key words: zhovnirski songs, recruit, voyatsky pobut, motive, corvee.

У другій половині XIX ст. М. Драгоманов разом з В. Антоновичем здійснили спробу, услід за М. Костомаровим, періодизації українського пісенного фольклору, де четвертим періодом означили «пісні віку рекрутського». Саме з цього часу жанр соціально-побутової лірики з солдатською тематикою та сюжетикою став тією складовою позаобрядової пісенності, що привернула увагу дослідників.

В Галичині жовнірські пісні стали об'єктом фольклористичного вивчення на зламі XIX – XX століть. У цей час фольклористику представляли дві категорії дослідників: це відомі діячі, чиї імена зафіксовані в нашій історії - І. Франко, В. Гнатюк, М. Грушевський, Ф. Колесса та багато інших. Але було й багато дослідників-аматорів, які досліджували фольклор у певному локальному середовищі, записували його, але свої матеріали самостійно не публікували. Одним із таких дослідників був Дмитро Єндик. Спробуємо здійснити порівняльний аналіз жовнірського пісенного репертуару у записах Д. Єндика та Ф. Колесси, коротко окресливши спершу мотивний реєстр аналізованого народнопісенного жанру.

До виникнення рекрутських і солдатських пісень спричинилося запровадження в Україні з II пол. XVIII ст. примусового рекрутського набору. Служба в царській армії спочатку була довічною, а з кінця XVIII ст. – 25-

літньою (тільки з ІІ пол. ХІХ ст. термін служби скоротився до десяти років). Отже, надії повернутися додому, побачитися з рідними у рекрутів майже не було. Тому й з'являється в піснях образ „вічної служби", „вічної розлуки", тому й виникають так звані рекрутські голосіння – голосіння над людьми, яких ховали заживо, виряджаючи у царське військо. Зміст жовнірських пісень реалістичний. Їх головні мотиви: примусова присяга, плач матері, родини, молодої дружини з діточками, туга за рідним домом, смерть на чужині. Іноді трагізм ситуації підсилюють любовні мотиви: смерть дівчини з жалю за милим, спізнення вояка до казарми після зустрічі з дівчиною.

Рекрутчина і солдатчина постають в народній уяві як певний етап в житті людини, що складається з трьох основних частин :

- рекрутський набір;
- служба і солдатське життя
- повернення додому, поранення або смерть

У традиційній фольклористичній науці сформувалася думка про неоднакове представлення цих епізодів у різних пісенних текстах: „Одна і та ж пісня в різних своїх територіальних, часових варіантах неоднаково фіксує ці етапи : в одних вся картина перебування в армії від набору до повернення додому або смерті, в інших – лише якийсь один епізод"[6, с. 8]. Залежно від того, на якому з епізодів народна уява зосереджує найбільшу увагу, чи яким з них закінчується пісня, упорядники корпусу рекрутської лірики зачисляли пісню до тієї чи іншої тематичної групи. При цьому об'єктом порівняння були всі варіанти, було простежено майже і всі текстові відхилення від основного сюжетного стрижня, враховано мелодії, а місце виникнення пісні було прийнято визначати за тим з них, де сюжет виглядав найбільш повним, логічно вмотивованим.

Чималий пласт жовнірських пісень на перетині ХІХ–ХХ ст. записав Д.Єндик, який народився у місті Комарні (нинішнього Городоцького р-ну, Львівської області) у 1868 році[1, с. 26] . Він і його брат, Михайло Єндик, короткий час учителювали в українських школах колишнього Рудківського повіту (до якого належало м. Комарно). Проте, з 1888 року окружною шкільною радою в Рудках керував шкільний інспектор, римо-католицький священник Дуткевич, польський шовініст, який створив такі умови, що українські народні вчителі, а серед них і брати Єндики, мусили шукати роботу в інших повітах. Брати виїхали учителювати на Коломийщину (нинішня Івано-Франківська область). У 1892 році Дмитро Семенович Єндик навчав дітей у селі Зозулинцях (Коломийщина), а 1932 року повернувся в місто Комарно, де продовжив учительську працю. Помер у 1952 році і був похований у місті Комарно.

Територія фіксації жовнірських текстів доволі простора: було охоплено багато сіл Городоцького району (с. Тустановичі, с.Угерці, с. Керниця, с. Добростани, с.Заставне, с. Підзвіринець), записував також у Самбірському районі (с.Чайковичі), Яворівському (с. Курники) Львівської області, а також в Коломийському районі Івано-Франківської області (с. Зозулинці). Як бачимо, свої записи фольклорист-аматор здійснював здебільшого в Західному регіоні на таких етнографічних зонах, як: Надсяння, Підгір'я, Опілля, Покуття.

Час запису цих варіантів – в межах від 1894 р. по 1916 р. Саме тоді Дмитро Єндик активно займався своєю професійною педагогічною діяльністю.

Основні мотиви пісенних текстів, які вдалося зафіксувати Д.Єндику і які зберігаються у приватному архіві його родини, це:

1) тяжкий вояцький побут, смуток жовніра :

Стоїть явір над водою, низько похилився,
Сидить жовняр у темници, тяжко зажурився.
Не хиляй ся яворонько, ти ще зелененький,
Не смутися жовняроньку, ти ще молоденький
Як мені ся хиляти, вода корінь миє,
Як мені ся не смутити, само серце мліє.

2) мотиви прощання молодого жовніра з коханою дівчиною :

Ой не був бим добрим хлопцем, не був бим жовняром
Не носив бим синий кабат з червоним корняром
Ой задута доріженька, задута, задута,
Бувай мила здоровенька, бо йду за рекрута.

3) мотиви переодягання дівчини парубком для того, щоб піти на війну:

Вже нам війна видана від самого цісаря
Сам ся цісар дивував, з ким я буду воював
Маю доньок, маю дві, даю на війну обидві
Ти, донечко найстарша, ти до війни найздольша
Я, батечку, не піду, я воювать не буду
Бо я серця м'якого, не заб'ю я жадного.
Ти, донечко, молодша, ти до війни найздольша.
Я, батечку, я піду, воювати я буду,
Бо я серця твердого, я заб'ю там кождого.

Поширеною є також любовна тематика, але всі ці пісні у своїй більшості закінчуються смертю одного з закоханих :

Молодий жовняру, сталася новина
През тебе, жовняру, хорує дівчина
Прийшов до світлоньки, дівчина хорує
Припав до ліжечка, в личенько цілує
Цілувала би тя нещасна година
Відрік ти мене ся, вся твоя родина
Відрік ми ся отець, відрекла ся мати
През тебе, жовняру, мушу умирати
Чекай дівчиноньку, Господь Бого з тобою
Вислужу три літа возьму шлюб з тобою
Що ж мені з того що буду шлюб брати
Коли я не буду в віночку стояти.

В окремих пісенних творах є тяжкі роздуми молодого жовняра про своє нелегке життя під час перебування у в'язниці , мотиви знущання цісаря над знедоленим новобранцем .

Як бачимо, тематика досить різноманітна. У всіх цих піснях відтворюється нелегке життя молодого жовніра у війську чи безпосередньо у момент вербування. Всі його думки пов'язані з покинутою домівкою, рідним селом, молодою дівчиною або жінкою і малими дітьми. Особливим драматизмом відзначаються пісні, в яких жовнір звертається до своєї матері і просить її, щоб марно не надіялась і не чекала його повернення. Сум та нотки трагізму ми відчуваємо і в тих піснях, де хлопець прощається зі своєю дівчиною.

Тексти жовнірських пісень у записах Д. Єндика складено багатьма складочисловими розмірами. Найчастотніші з них – (4+4), також (6+6) та (4+4+6). Цими трьома розмірами утворено більшість пісень, але зустрічається також деяка кількість ампліфікованих розмірів, а також розмір (4+3). Особливо поширені короткі розміри (6+6), (4+4), частково (4+3) і єдиний широко вживаний трисегментний розмір (4+4+6). Спільна риса усіх цих розмірів – чіткість, лаконізм.

У праці «Українська усна словесність» Ф.Колесса розглядав солдатчину і рекрутчину як форми чужої військової організації, накинені ураз із панщиною, займанськими державами, Австрією й Росією, для їх державних, чужих українському народові, інтересів. Примусова військова служба впала дійсно

страшним тягарем на українське селянство, тим більше, що спершу вона тяглася дуже довго (до 25 літ), так що у війську молода людина марнувала свій найкращий вік і верталася додому, звичайно, інвалідом, калікою.

Рішення про віддання в рекрути приймав пан-дідич (не раз віддавав і жонатих людей за кару), а в скарбових *(скарбові села – села, що належали державній скарбниці, державі. (прим. автора))* селах – громадська рада, вибираючи переважно вдовиченків і найбідніших. Отже, призначених за рекрутів несподівано ловили та зв'язаними приводили до прийому. У піснях реалістично змальовують присягу під примусом, плач матері, рідні, не раз і молодої жінки з діточками – ось мотиви пісень про рекрутчину, що залишилися історичними документами страшного насилля над безпомічним народом [4, с. 97]:

Не плач, мати, бо ти вже старая,
Нехай плаче жінка молодая.
Бо у жінки та дрібнії дітки,
Остаються на віки сирітки.

Остаються панам на поталу,
А я піду служить государу.
Остаються панам на поругу,
А я піду у вічную службу.

Ф. Колесса зазначав, що жовнірські пісні складаються на цілу епопею вояцького життя, в яку ввійшло також чимало картин із давніх козацьких пісень. Прощання з родиною, особливо з матір'ю і з милою, туга за домом і близькими серцю людьми, тяжке життя в касарні, писання листів, участь у битвах, смерть вояка на чужині – ось зміст найкращих вояцьких пісень.

Аналізуючи ритміку історичного пісенного мелосу дослідник виокремив розміри, що найчастіше зустрічаються в історичних піснях: (4+4) в найстаріших піснях та (4+4+6) в новіших. Крім того (4+6), (5+5+7) та ін.

У вояцьких піснях, крім вище зазначених розмірів, уживаються ще такі: (4+3), (6+6), (5+5), (4+4+7), (6+6+7).

„Знаменною прикметою народної пісні та найважливішою умовою її поширення, - писав Ф. Колесса, - є типізація самої події, дійових осіб і ситуацій."[5, с. 47] Але помилково було б думати, ніби в процесі побутування пісні в ній стирається усе індивідуальне. Життєві обставини, в яких діють персонажі рекрутських і солдатських пісень здебільшого позначені історичною конкретністю, колоритом місця і часу дії (але точної дати і місця битви вони не вказують).

В огляді жовнірських пісень, Ф. Колесса розглядав їх під кутом зору історизму, описував процес вербування у військо та звернув увагу на мотиви, серед яких виділив основні:

- Ловлення рекрутів [4, с. 383] *:*

А в неділю пораненьку,
Й а в всі дзвони задзвонили,
Молодого парубочка
На рекрута зловили.

Як вони го ізловили,
Назад руки ізвєзали,
Посадили на возочок,-
Їде рекрут як паночок...

- Прощання рекрута з матір'ю [4, с. 384-385]:

Та поза садом-виноградом доріжка лежала,
Гей, туди наша сударіня виряжала.
Виряжала на воронім кониченьку,
Вийди, вийди, серце моє, дівчинонько!
Ой, не вийшла дівчинонька, вийшла стара мати,
Взяла коня за поводи та й стала питати:
«Ой, сину ж мій, соколоньку, де ж тебе шукати?»

«Шукай в степу край дороги, моя рідна мати!
Там я буду, моя мати, горем горювати,
Своїм чубом кучерявим степи устилати,
А я своєю кровицею моря доповняти,
А ще своїм білим тілом орли годувати…»

- Дівчина вмирає з туги за милим [4, с. 388-389]:

Як приїхав жовняренько та й під новую браму,
А дівчина молоденька та й на усюю лаву.
Як увійшов жовняренько та й із двору до хати,
Та як упав на ноженьки, та й зачєв цюмовати:
«Ноги ж мої, біленькії, то-сте сі ізложили!
Як єм їхав на війноньку, ще-сте за мнов виходили.
Руки мої, біленькії, то-сте сі поскладали!
Як-см їхав на війноньку, ще-сте ме обіймали.
Очка ж мої, чорненькії, то-сте сі зажмурили!
Як-єм їхав на війноньку, ще-сте сі за мнов дивили.
Брови ж мої, сорненькії, моравов-сте припали!
Як-єм їхав на війноньку, ще-сте за мнов мругали!»

Таким чином, підсумовуючи, можемо зазначити, українська фольклористика зламу XIX-XX століть прикметна творчою співпрацею видатних фольклористів та дослідників-аматорів, а також увагою до окремих народнопісенних жанрів. Тематика та сюжетика жовнірських пісень, які записав Д.Єндик, та тих, які використав Філарет Колесса як ілюстративний матеріал до «Української усної словесності», перегукуються на мотивному рівні. Водночас, на відміну від Ф. Колесси, Д. Єндик, не здійснював наукового дослідження жанру, його поетики та ритмічної структури. Як записувач він зібрав майже вдвічі більше текстів, ніж Ф. Колесса. Проте теоретичне осмислення жанру, здійснене у руслі вивчення української народної пісні у найновішій фазі її розвитку, належить саме глибокодумним розвідкам Філарета Михайловича Колесси, ґрунтовні студії якого не втратили своєї актуальності й у наш час.

Література:

1. Галун-Блок М., Гладилович А., Кос. Р. Комарно, Рудки та околиця: Збірник історико-мемуарних, географічних і побутових матеріалів. – Нью-Йорк, Париж, Сидней, Торонто, 1987. 2. Демуцький П. Українські народні пісні. – Київ, 1951 3. Демуцький П. Українські народні пісні. – Київ, 1954 4. Колесса Філарет Українська усна словесність . – Львів , 1938 5. Колесса Філарет Фольклористичні праці. – Ки, 1969 6. Рекрутські та солдатські пісні / За ред. Дея Олексія, - Київ, 1974. – 621 с.

Нурія ЕМІРСУЇНОВА (Сімферополь)

АРХАИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В КРЫМСКОТАТАРСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ

Крымскотатарское сказковедение находится в стадии становления. Описание и классификация архаических мотивов в сюжетах сказок может способствовать более полному определению специфики крымскотатарского фольклорного мышления. Безусловно, это невозможно сделать без методологической базы, выработанной современными отечественными и российскими фольклористами Л.Ф Дунаевской [1], В.М Войтович [2], Е. М. Мелетинским [3] и др.

Цель данного исследования – обозначить некоторые архаические компоненты в сказочных текстах и на этой основе выделить жанрово-тематическую группу волшебных крымскотатарских сказок.

Особая роль в развитии сюжета старинной сказки «Младший сын падишаха»[4] принадлежит архаическим мотивам, связанным с мифологическим образом Кокче Обур. Он нередко встречается в крымскотатарском фольклоре. Слово ***обур*** - имеет несколько значений:»1.ведьма, колдунья, водяной чёрт; 2.прожорливый, ненасытный; 3.вампир, упырь». [5,с.179] У казанских татар есть образ старухи Убыр, она же «ведьма», по своим функциям очень похожая на русскую Бабу-Ягу. В работах казанских фольклористов речь идёт о разных функциях этого персонажа. Убыр, по внешнему виду безобразная, страшная, может проглотить героя («Дутан батыр» и «Яхшылыкка явазлык), или пить из него кровь («Танъбатыр»). Убырлы карчык -- это ненасытное чудовище, пожирающее всё, что попадается под руку. Так толкует этот образ казанский фольклорист Ф. Урманче. Он приводит и примеры пословиц: «Убырның күзе күрмәсә дә күңеле тоя»/ «Глаза Убыр хоть и не видят, но она всегда сыта»; или наоборот, «Убырның үзе туйса да күзе туймас»/ «У Убыр глаза ненасытные, даже когда сама сыта» «[6]. У крымских татар находим сходную пословицу «обурнен идда олмаз/с ненасытным не тягаются»[5,с.179]. В сюжетах сказок поволжских татар Убырлы карчык встречается довольно часто. Например, в сказке «Гульчечек» упоминается, что она жила всегда в «тёмном дремучем лесу», была «злая, презлая». Интересно, что она – оборотень и может принимать образ волка, она «боится светлого дня», т. е. её превращения возможны только ночью. Знаменательно, что, преследуя беглянку Гульчечек, она в своих песенках-угрозах больше всего печалится о беляшах, которые унесла с собой девушка. Древний мифологический персонаж приобретает в этом сюжете приметы персонажа из бытовой сказки, ведьма становится похожей больше на злую свекровь, вечно недовольную своей невесткой. Таким образом, в сказке последовательно закрепляется принадлежность этого персонажа к женскому полу: она названа старухой, у неё даже есть сын. Она не сама похищает девушку, её похищает сын старухи – убыр. Более древние свойства и атрибуты Убыр в стёртом виде сохранились в другой сказке казанских татар - «Падчерица». Этот персонаж устраивает несколько испытаний главной героини, которые перекликаются с известными сюжетами о падчерицах. Но важно отметить, что функция награды за победу в испытаниях связана в сказке, очень косвенно, со стихией воды. Падчерица именно в бане при купании, расчёсывая волосы старухи Убыр, увидела в них «жемчуг, самоцветы, золото да серебро». Это позволяет предположить, что значение образа Убыр было связано в народном сознании тюрков не только с лесом, но и с водой. В крымскотатарской сказке Кокче Обур похищает главного героя Кучук-оглана, когда тот склонился к колодцу, чтобы смыть кровь со своей одежды после битвы. Так Кокче Обур появляется в связи с одним из самых древних мотивов в мировом фольклоре, а именно, с жертвенным мотивом крови врага, которую непременно нужно смыть с себя водой. Так похищенный герой волшебной сказки оказывается поглощённым водной стихией и при особых обстоятельствах возрождённым из неё. По сути, в

сказке представлена трансформация многочисленных всемирных сказаний об эпических героях - богатырях, которые возвращаются к жизни после пребывания в ином мире. Один из самых замечательных в сказке является эпизод, когда жена вызволяет своего мужа Кучук-оглана из водного плена. Она торгуется каждый раз с Кокче Обур, бросая в воду жемчуг и золото, постепенно возвращая своего супруга к жизни и при каждом своём обращении к Кокче Обур, танцует и бьёт в барабан - давул. Таким образом, она исполняет некий магический обряд, очень похожий на действия шамана, отпугивающего злых духов, изгоняющего болезни. Можно предположить, что здесь нашло своё отражение древнейшее представление наших предков об оживлении утопленников, о возвращении их из царства Кокче Обур. Её нужно было не только задобрить драгоценностями, но и умилостивить мерным звуком давула/барабана и ритмами ритуального танца. То, что именно женщина, причём высокого сана – дочь падишаха, вступает в связь с представителем другого/чужого мира, свидетельствует о древнейшем происхождении этого эпизода, поскольку он – безусловный отголосок матриархальных представлений. Семантика имени Кокче Обур наполняется ещё одним смыслом. Она связана не только с мотивом похищения, но и с мотивом оживления, или возврата из иного, враждебного человеку, мира. Кокче Обур и жена Кучук-оглана во время диалога называют героя сказки «ребёнком», или «младенцем». Кокче Обур по просьбам женщины, которые сопровождаются обрядовыми действиями и неоднократно повторяются дословно – что ещё раз свидетельствует о магической направленности этих просьб-заклинаний, -- показывает в обмен на золото и жемчуг из воды этого «младенца» по частям: сначала голову, потом плечи, потом среднюю часть тела и, наконец, ноги. Поэтому логично выдвинуть гипотезу о том, что в этих эпизодах содержится описание некоего ритуала, сопровождающего рождение ребёнка. Заметим, что у многих тюрков есть мифы об опасности Убыр для беременных. В крымскотатарской сказке Кокче Обур выглядит персонажем, способным вернуть к жизни Кучук-оглана, как бы заново его родить. Поэтому его жена и старается задобрить Кокче Обур роскошными подарками, магическими танцевальными движениями и барабанными звуками. И, действительно, Кучук-оглан рождается заново, возвращаясь в этот мир живым и невредимым. Так своеобразно реализуется мотив чудесного рождения героя. Он становится потомком самой водной стихии, которую в данном сюжете олицетворяет Кокче Обур. Это подтверждается и первой частью имени этого мифического персонажа: это не просто Обур -- всепоглощающая бездна, но бездна, имеющая цветовую определённость.. Кокче означает *голубоватый,* и в данном контексте этот эпитет образно отражает природную наблюдательность наших предков. Архаичность сюжета о Кокче Обур подтверждается двойственностью/амбивалентностью этого образа: он родственен центральному герою, поскольку он рождает центрального героя, но одновременно враждебен ему, потому что грозит гибелью. Так первобытный человек осознавал своё родство/отчуждение с миром грозных природных сил. Кучук Оглан, как истинно архаичный герой, должен противопоставить себя этим силам и ниспровергнуть их. Это происходит только с низвержением Кокче Обур, колдовская сила которой была бессмертной, поскольку она была навечно прикована к этому свету

Железным Колом - Демир Къазыкъ. В довоенных публикациях сказки это словосочетание печаталось обычным шрифтом. Однако современный уровень сравнительно-исторического метода изучения фольклора требует написания этого словосочетания с большой буквы, так как – это мифологический образ, общий для многих тюркских народов. Так называли в древности Полярную звезду представители первобытных кочевых племён. Интересную трактовку процесса мифологизации астрономического явления даёт Олжас Сулейменов: «Лучистая точка ассоциировалась у тюрков с Полярной звездой. Именно это светило называется у них Железный кол. («Темір казык» – казахск.) Мы имеем возможность понять, чем вызвана эта ассоциация. «Звезда-точка» превратилась в черту, которая толковалась как копьё > оружие > металлическое остриё. Многосложность семантики элемента священного знака и способствовала появлению этого фузивного смысла: звезда > остриё > железный кол, вокруг которого вращается уже не луна, а весь небосвод».[7] Таким образом, Кокче Обур, прикованная к этому свету самой Полярной Звездой, связана с древнейшими представлениями наших предков о постоянстве, неизменности, вечности. Именно эта звезда, поскольку она неподвижна на небосводе, была удобным ориентиром при передвижении скотоводческих племён. Этим объясняется, на наш взгляд, ещё одно значение первой части имени Кокче Обур. Определение Кокче связано не только с водной стихией, символикой воды (колодца, реки), но и с небесными, астральными явлениями. Кокче Обур ассоциировалась в древнем сознании с голубым цветом мерцающей Полярной звезды. Заметим, что такое определение свидетельствует об архаичности происхождения мифологического персонажа, так как оно уходит корнями в древнейшие представления наших предков-тюрков об устройстве вселенной. Образ Кокче Обур приобретает в сказке многозначную символику, в том числе в неё входит и древнее представление о могуществе природных сил. Кучук Оглан, вступая в схватку с Аждера – драконом, в сердце которого скрыта тайна бессмертия и непобедимости Кокче Обур, делает вызов всему древнему миропорядку и побеждает силы, которые поддерживали само мироздание.

Во многих крымскотатарских народных сказках встречается образ Аждера (Аждерха, Аждаха),как и у других восточных народов. В самом общем виде – это демон, злой дух в облике многоголового дракона. В крымскотатарских сказках встречается Аждера в виде быка. Например, в «Сказке о бедном дровосеке и чудесном талисмане»: «Огромное чудовище (аждера) в образе страшного быка, изрыгая дым и пламя и ударяет хвостом по деревьям» [8, с.154.] Если во всех сказках арабско-персидского, тюркского мира и в украинском фольклоре [9,с.433-435] это мифическое существо выступает выразителем абсолютного зла, то Аждера в крымскотатарских сказках имеет такие дополнительные признаки. Он – властитель самых важных для выживания народа природных стихий. В сказке «Младший сын падишаха» он, во-первых, сложно связан с Кокче Обур, покровительницей подземных вод, и через неё с космогоническими силами, во-вторых, сам пасёт овец, охраняя лучшие пастбища от посягательств людей, вступая в единоборство/куреш с центральным героем. Причём, как и в сказках «Два сына падишаха» и «Храбрый Кучюк оглан», он соблюдает основные правила

этого единоборства, даже имея представление об истинной мужской чести. Во многих сказках, содержащих классический мотив змееборства, он хозяин воды, выдаёт воду в определённое время (например, раз в месяц) в обмен на жертву, чаще самую красивую девушку местности. Молодых девушек приносят в жертву Аждере, возможно он вступает с ними в брак, или пожирает их, а тот позволяет тогда людям набрать воды из источника. « Джигит взял кувшины и пошел за водой впереди всех. Как только подошли все к источнику, он ударил кувшины о камень и разбил их. Видит он, что дочь падишаха, одетую во всё чёрное, везут в черной повозке, запряженной черными лошадьми», – так описывается это событие в сказке « Два сына падишаха».

Обычно в крымскотатарских сказках встречается образ либо змея/йылан: «Хан ве йылан»/ «Хан и змей», «Алтынсарыбаш айгыр»/ «Златоглавый конь», – либо дракона /аждера, как в многочисленных сказках о младших братьях с мотивом змееборчества. Безусловно, мотивы, связанные в крымскотатарских сказках с образами змей, содержат отголоски общетюркской архаики. «Кажется, есть какой-то тайный смысл в возникновении тотемизма змеи, выделяющий его из ряда других тотемных представлений», – пишет современный учёный.[10, с.261]

Связанные со змеем сюжеты и мотивы в крымскотатарском фольклоре часто повторяются. В «Сказке о бедном дровосеке и чудесном талисмане» описан внешний вид этого персонажа: «Тело змеи необыкновенного вида блистало на солнце, как ятаган Азраила, переливаясь всеми цветами радуги, а голова была украшена белоснежной чалмой с большим бриллиантом посредине» [8,с.154]. Главный герой в награду за спасение этой чудесной змеи получает от царя змей волшебный предмет– чудодейственный камень. В старинной сказке «Златоглавый конь» героиня приглашена встреченным на дороге змеем в змеиное царство. И именно змеиный падишах вручает ей в подарок чудесного коня, волшебного помощника. Если встреча героев со змеями происходит по дороге во время странствий или в лесу, то дары вручаются в пространстве, особенно отчуждённом от обычной жизни человека. В сказке о дровосеке, ему приходится отправиться вслед за змеем в подземное царство дивов через «утробу его матери и через брюхо его отца», дойти до огромного провала в горе и войти в пещеру. В сказке о златоглавом коне вместе с названным братом – змеем героиня попадает в пещеру, где полно змей, превращающихся в людей, то есть в мифическое пространство, связанное с мотивом превращения. Сказка «Аждера Йылан» .[11,с.124-133] выделяется среди этих сказок, являясь хорошо сохранившимся древним памятником устной словесности с ярко выраженными архаическими элементами. Название сказки определяет роль центрального мифологического персонажа в развитии сюжета. В двойственном образе объединились мифического признаки дракона – Аждера и змея – Йылан. Такое сочетание в сказочной прозе довольно редко. И внешний вид персонажа, и его функции своеобразны, в нём проявляются то признаки змеи, то признаки дракона, чудовища. Во-первых, это существо волосатое, что его отличает от реального, да и традиционно сказочного облика змея: «*Поищи мне в волосах*, - *приказывает Аждера девочке*». Во-вторых, Аждера Йылан сосёт грудь девушки, девушка кормит грудью змею

как младенца, но только змей сосёт не молоко, а кровь и, как младенец, засыпает. Он неоднократно вступает в телесную связь с девушкой:» *Аждера йылан кене де къызчыкънынъ къаныны сувура-сувура юкълап къала»*./ «*И снова аждера йылан жадно стал сосать кровь девушки и погрузился в сон*». В этом эпизоде, на наш взгляд, отразились древнейшие представления о тотемной связи животного и человека, предвосхищая мотив брака с животным, реализованный во второй части сказки. Есть примеры в славянской мифологии о том, что змеи сосали грудь кормящей матери, «высасывая у нее молоко с кровью, и так искусно, что она не чувствовала ни малейшей боли» [12]. В крымскотатарской же сказке похожие действия Аждеры Йылан, хотя и пугают детей, но не действуют губительно, а скорее завораживающе.

Аждера Йылан является воплощением тайного знания и связан этим тайным знанием с дервишем., с мотивом дарёного яблока, которое становится волшебным предметом, приносящим в чрево женщины, долгое время бездетной, плоды близнецов. Поэтому сроки рождения детей ему известны, и появляется он перед их отцом, не знающим ещё об их рождении, требуя отдать их именно в день рождения. Так в сюжете сохраняется древнейшие мифологические мотивы о связи змея с беременными женщинами и о его мудром всезнании.

Мотив похищения детей двояко обусловлен. Это и беда родителей и детей, но и правота Аждера Йылан, ведь он прибывает забрать то, что опрометчиво обещал ему отец этих близнецов. В сюжете волшебной сказки важны и традиционные мотивы: погоня змея за беглецами и троекратная помощь животных, спасающих детей. Аждера Йылан пожирает всех животных – волшебных помощников, и только волшебные предметы: гребень, превращающийся в непроходимый лес и зеркало, превращающееся в море, задерживают чудовище. Сказочный Аждера Йылан долгое время находился на суше, а связанный с морской стихией, во второй части сказочного сюжета он действует как оборотень, превращается в привлекательного юношу, и обольщает девушку. С помощью длинных волос девушки, опущенных в море, Аждера в образе молодого юноши выбирается на сушу: *«Ах, ты упрямая, опусти свои волосы в воду, и мы соединимся, я тебя полюбил, и если выберусь, возьму тебя в жёны».* Он обнимает, целует, ласкает девушку, в конце концов, обещает вступить с ней в брак. Здесь неожиданно проявляется ещё одна функция мифологического персонажа, он выступает в роли искусителя, обольстителя девушки. Он обещает жениться на ней, когда избавится от её брата. Так мотив брака с животным, источником которого были тотемные представления древнейших времён, трансформируется с учётом уже более поздней модели художественного мира волшебной сказки. Аждера Йылан выступает в этих эпизодах как типичный вредитель, дающий невыполнимые задания герою, а не как чудовищный, но достойный соперник сказочного героя-богатыря. Сестра героя, которая ради обещанного брака с Аждера Йылан готова погубить родного брата, получает негативную характеристику: *«агъасына хиянетлик эткен къыз къардашы»*/*сестра, желающая зла своему брату*». Так рассказчик интерпретирует древний мотив брака с животным как нечто недостойное, заслуживающее осуждения. Поэтому нагнетается негативная

окраска в поведении сестры: она обманывает брата, притворяется больной, вступает в сговор со своим обольстителем, доверяется ему. Расправа над Аждерой Йыланом и сестрой, которую осуществляет не сам герой, а его помощники – лев и тигр, выглядит в этом сюжете как справедливое наказание злой силы. В конечном итоге превалируют более поздние напластования мотивов волшебной сказки над мифологической архаикой, происходит смещение мотива брака с животным, утверждается абсолютная его невозможность и недопустимость.

Анализ архаических мотивов в волшебных сказках крымских татар позволяет выделить значительную жанрово-тематическую группу сказок со змееборческим сюжетом, а также поставить вопрос о трансформации этих сюжетов от тотемных, мифологических структур героической сказки к позднейшей художественной модели классической волшебной сказки с морально-психологической мотивацией поведения героев.

Литература:

1.Дунаєвська Л.Ф. Українська народна проза (легенди, казки). Еволюція епічних традицій. – К.,1997. – 410с. 2.Войтович В.М. Українська міфологія.– К.:Либідь.–2002.– 664с. 3.Мелетинский Е.М.Миф и сказка. /http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm 4.Kuzee Türk Boylarinin Halk Edebiyatindan Örnekler/Dr.W/Radloff.-VII.Kirim Agizlari.–Istanbul.–2010.– S.97–108. 5.Крымскотатарско-русский словарь./Сост. С. М. Усеинов.–Симферополь. Оджакъ.– 2005.– 396 с. 6.Урманче Фатих. Могҗизалар дөньясына сәяхәт: албастылар белән янәшә. http://kitap.net.ru/furmanche1-10.php 7.Сулейменов Олжас. Язык письма. http://kitap.net.ru/sulejmenov/yazykpisma3-12.php. 8.Сказки и легенды татар Крыма.- Госиздат Крым. АССР.–1936. –352с. 9.Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість. Навчальний посібник / К.: Знання-Прес. – 2006. – 591с. 10.Кондыбай С. Мифология предказахов. Кн 3./Пер. с каз. яз. Зиры Наурузбаевой. – Алматы: СаГа. – 2008.– 436с. 11.Къырымтатар халъкъ масаллары/Сост К.Джаманаклы ве А.Усеин- .Симферополь.: Крымучпедгиз. –2008. – 384с. 12. Змей. /Мифологическая энциклопедия. http://mifolog.ru/books/item/f00/s00/z0000018/st019.shtml

Оксана ЄМЕЦЬ (Київ)

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЛЮКО ДАШВАР «МОЛОКО З КРОВ'Ю»)

У статті на прикладі роману Люко Дашвар «Молоко з кров'ю» проаналізовано та систематизовано основні фольклорні мотиви в українській масовій літературі. Автором доведено, що саме фольклорні мотиви у творчості Люко Дашвар, з одного боку, створюють світ традиційних уявлень про буття нашого народу, а з іншого є актуальним та сучасним елементом української масової літератури.

Ключові слова: фольклор, міфологічна свідомість, масова література.

In the article are analyzed and systematized basic folk motives in the Ukrainian popular literature by the example of the novel Luko Dashvar «Milk with blood». The author proves that folklore motives in Luko Dashvar's works make the world of traditional believes as for the life of Ukrainian people and on the other hand, they are representatives of contemporary and modern elements of the Ukrainian popular literature.

Key words: folklore, myth conscious, popular literature.

Сучасне літературознавство все частіше звертається до феномену масової літератури та особливостей її функціонування в межах України. Так, Т. Гундорова зазначає, що «кітчеві» автори XXI століття останнім часом проявляють тенденцію до активної інтерпретації здобутку традиційної культури [1].

Зріст популярності масової літератури забезпечується за допомогою використання письменниками здатності читача відтворювати на підсвідомому рівні вже відомі йому образи і сюжети, представлені в творі. Дуже часто такою «базою» є фольклор. Фольклорні мотиви рано чи пізно використовують всі письменники як масової, так і елітарної літератури, різниця полягає в їх функції на даному рівні. У масовій літературі фольклор, як пише Р. Харчук, це перш за все «фактор утворення національної літератури» [7, 69], тобто гарант співвіднесеності тексту з загальноприйнятими стандартами літератури, яку готовий споживати український читач.

За таких обставин літературознавці намагаються визначити як взаємодіють фольклорні мотиви з творами української масової літератури та якими є особливості їх впливу на авторський текст, а також трансформації, яких зазнає фольклорний текст по мірі його включення до площини сучасного літературного твору і зміни його традиційних значень. Дослідниками встановлюються межі входження фольклорного тексту у текст літературний і прослідковуються трансформації універсальних українських фольклорних архетипів.

Одним із головних завдань статті буде з'ясувати межі між фольклором та літературою, дослідити їх взаємовплив та зв'язки у творах масової літератури, зокрема у романі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю».

Автори масової літератури головним завданням при написанні твору ставлять зацікавити читача. Для цього перш за все вони прагнуть до майстерного змалювання інтриги. Зофія Мітосек у статті «Кінець мімезису» пише, що «будування інтриги–це гра традицій та інновацій» [5, 119]. І якщо під поняттям традицій мати на увазі «передачу від одного покоління до іншого традиційних форм діяльності та спілкування, а також супутніх їм звичаїв, правил, уявлень, цінностей» [6, 543], то для українського читача що як не фольклор є гідним представником традиції у літературі.

Художнє дійство у сюжеті твору масової літератури частіш за все просте та зрозуміле, покликане відповідати буденній свідомості читача. Фольклор є «генетичним» елементом світовідчуття, і, як правило, закладається у свідомість з першими піснями, казками, загадками з самого дитинства. Фольклор робить світ зрозумілішим, намагається пояснити невідоме. Тому при взаємодії функцій фольклору та масової літератури створюється потужний ресурс для впливу на свідомість реципієнта, за якого текст здатний міфологізувати людську свідомість і навіть зумовити трансформацію раціональної сфери мислення людини. Нова епоха масової літератури визначається цілим напрямом невід'ємного творчого осмислення і використання у творах фольклору, поставлені ідеї творчості часто розкриваються на межі його перетину з літературою. Можливо, на це впливає і споконвічна традиція; крім того масова література сучасності все частіше повертається до актуальної нині теми духовного та культурного відродження, до першооснов буття нашого народу, одним з головних носіїв відомостей про які є український фольклор.

Творчість Люко Дашвар стала яскравим явищем в українській літературі XXI століття. Її перший роман «Село не люди» з'явився у 2007 році, і, ставши лауреатом конкурсу »Коронація слова 2007», майже одразу зайняв лідируючі позиції на книжкових полицях України. Ще більшого успіху зазнав роман «Молоко з кров'ю» і був удостоєний звання «Книжка року Бі-Бі-Сі-2008». Ці твори з'явилися в епоху переходу свідомості українця на новий рівень, таким чином на

одній зі змістових і ідейних площин вони в певній мірі стали результатом узагальнення попереднього і новітнього літературного і культурного досвіду та нових тенденцій.

Дослідження творів письменниці знаходиться на початковій стадії, тому аналіз елементів міфології і фольклору в її творчості повинен відбуватися поза ідеологічними рамками і канонами. На становлення стилю письменниці без сумнівно вплинув український романтизм, тому актуальним є розгляд проблеми запозичення в творчості письменниці, так як її романи, будучи творами масової літератури, схильні до відтворення і імітації вічних тем українського письменства і їх модерної інтерпретації.

В Україні на наш час з'явилася вже певна традиція аналізу масової літератури, згідно з якою, прирівнювати творчість Люко Дашвар до стандартів масової культури вважають недоречним: не зважаючи на ярлик «масовості» романів авторки, вони мають свій стиль, творчу манеру і, найголовніше, тематику творів. Вона «регенерувала» з глибин душі українця вічні теми, інтерес до яких дрімав у читача з початку нової епохи незалежної України, але настільки індивідуалізувала і внесла власне авторського колориту, що вони зазвучали по-новому. Улюбленими темами авторки є село і місто, історичний зв'язок поколінь, містичні історії з любовно-еротичним забарвленням.

На усталених історичних образах вибудовується модерна манера «прямого» опису подій, традиційна культура подається в модифікованому варіанті. Герої творів Люко Дашвар характеризуються широтою осягнення життєвого і психологічного досвіду, описи їх характерів підкреслюються ремінісценціями до історії і культури нашого народу, які найчастіше проявляються в авторських відступах та ремарках. Так, у романі «Молоко з кров'ю», поєднано кілька часових пластів, за яких доля героїв описується на тлі подій другої світової війни, часу партизанських протистоянь, поствоєнної комуністичної держави, а потім і Незалежної України.

Акценти робляться на візуалізації картин, що здійснюється за допомогою підвищеної динамічності викладу подій та ефекту недосказаності, що стимулює читача до творчої «співпраці».

У кожному романі герой побутує у власноруч створеному авторкою світі, з власною географією, історією, міфологією. Але при прочитанні реципієнт сприймає даний простір як вже відомий, тобто він проникає в атмосферу твору з перших сторінок. Такого ефекту авторка досягає завдяки включенню різноманітних фольклорних схем; тобто як називає подібний прийом З. Мітосек, йдеться про «імітацію міфу поза міфологічною свідомістю» [5, 114], згідно з якою фольклорні елементи, виступаючи поза своїм традиційним контекстом і набуваючи іншого смислового значення, у той же час виконують функцію ідентифікації читачем вже відомих йому прадавніх смислів.

Таким чином, у текстах масової літератури відбувається десакралізація українських традицій і фольклору. Для прикладу, у романі «Молоко з кров'ю», авторка зображує елементи обряду українського весілля середини XX століття, але вона відходить від його традиційного опису, і крізь призму модерного письма робиться акцент на тілесності, опис якої заборонявся консервативною традицією української літератури, тобто вона використовує постмодерний прийом звеличення «культу тіла», а також десакралізації образу жінки класичної української літератури.

У романі пропагується культ особистості – кількість героїв невелика, але кожний характер прописаний і індивідуальний, а їх різноплановість є у певному сенсі засобом контрасту та загострення сюжету.

Феномен модифікації минулого та сьогодення простежується навіть у характері побудови твору. Роман у структурі має обрамлення, у якому розповідається про події реального світу; основний зміст роману міститься посередині – за допомогою такої подорожі у часі минуле переплітається із сьогоденням, творячи цілісний сюжет; співставлення початку XXI ст. І другої половини XX ст. дає змогу порівняти культурний простір.

Містицизм і тяжіння до фольклору ми зустрічаємо ще з самого початку твору, коли Руслана, дочка заможного англійського бізнесмена з українським корінням, бажає купити в Україні землі, як зазначає сама героїня,»оспіваної легендами». Село Рокитне, яке є тлом для розгортання подій твору, і справді відповідає зразку традиційного українського села – люди там забобонні, місцеві легенди і міфи численні і різноманітні, а головне, найбільшою силою для жителів наділене слово і українська традиція: вони здатні відігравати певну (часто фатальну) роль у долях героїв.

Текст рясніє прислів'ями і приказками, що дозволяє в стислій, сконденсованій формі передати багатовіковий досвід народу. У творах Люко Дашвар традиційним є те, що вони виступають як елементи монологів і діалогів героя – частіш за все у своїй мові їх використовують персонажі похилого віку, носії «мудрості» і моралі у селі. Прикмети і приказки виконують також функцію натяку на трагічну долю героя. Вони несуть глибинний зміст, одна прикмета може розповісти про увесь життєвий біль героя. «Оце б мені щастя, якби не горе…» [2, 10] – постійно повторює мати Марусі, Орися, яка, натерпівшись цькувань і образ односельчан, поховавши чоловіка на війні, змушена виховувати свою дитину самотужки. У приказках та прикметах роману часто міститься підтекст твору: «З лиця води не пити...» [2, 23] – каже Маруся Тетяні. Так, вустами Марусі авторка хоче показати глибинну суть наступних подій роману. Слушно пише про таке використання фольклору З.Мітосек, згідно якої фольклорні мотиви – це «своєрідні острівці змісту, естетичного або ж екзестенційного відкриття героя»[5, 125].

У романі є кілька центральних символів. Перш за все, це бузок, який стає «свідком» таємного кохання Марусі і Степана протягом усього життя: «…Щоночі йде він (Степан) до бузкового куща біля Марусиної хати, і щоночі вона відчиняє вікно…»[2, 1]. Бузок у фольклорній традиції хоч і пов'язувався з любовними переживаннями, але не обіцяв щастя і пророкував розлуку. Він був символом любовних потягів і одночасно натякав на нерозділену любов, приречену на трагічну розв’язку [4]. Така в романі суть відносин і між Марусею та Степаном. Саме під бузком Степан присягався Марусі у вічному коханні: «–Марусько, я тебе назавжди люблю,— прошепотів відчайдушно. –Дивись мені! Люби! — наказала» [2, 41]. Тобто бузок натякає на фатальність та безперспективність цих відношень. Він у творі ідентифікується і з образом самої Марусі. Разом з Марусею і її болем бузок кілька разів всихає, і відроджується знову у часи Марусиного щастя.

У тексті роману можна прослідкувати тему покарання героя за порушення табу, обрядів і звичаїв. Так, у романі «Молоко з кров’ю», Олексій, дозволивши Марусі порушити традицію проводити першу шлюбну ніч у хаті нареченого, стає назавжди заручником її бажань і «гостем» у її житті. Сама назва твору

провокуюча, вона говорить про супротив традиційним життєвим канонам:»Для людей, Стьопо, краса — то кров з молоком. А ми з тобою — молоко з кров'ю. Те саме, а люди очі заплюють» [2, 43].

Порушення звичаїв село зустрічає дуже вороже. Пропозиція Тетяни на весіллі побажати нареченим щось перед першою шлюбною ніччю обертається для неї ганьбою на все село і злим віщуванням. Жителі Рокитного дуже забобонні, вони вірять у наврочення та прокльони, бояться їх. І не дарма, бо в творі вони всі мають магічну силу і впливають на хід подій. Так, стара баба сказала Марисі, що її син не жилець на сьому світі, бо: «Не живуть довго такі янголи безгрішні» [2, 108], і її пророцтво невдовзі здійснилося.

У героїв існують власні обереги. Для Марусі – це намисто з коралів, яке дісталось їй в спадок від її бабусі; воно для неї – гарант щастя та істинного кохання; вона свято вірила в його життєдайну силу і берегла. Ця віра пов'язана з давньою традицією її роду передавати намисто з покоління в покоління, з вірою в його магічну силу. Смерть сина і заслання Степана до психіатричної лікарні вона пов'язала саме з втратою свого намиста: «Одного разу нитка розірвалася, вони й розкотилися, погубилися. Наче щастя відібрали» [2, 10].

Символічним також є червоний колір намиста. В українському фольклорі червоний містить семантичне навантаження прекрасного й тому асоціюється з дівочою вродою [4]. Навіть у останній день свого життя Маруся виглядає як молода дівчина: «Пряма, як струна, чорні коси сивина не пофарбувала, очі пекучі сяють, на високих грудях — намисто червоне» [2, 286]. Крім того, за традицією, червоний означає вірність і чистоту почуттів. Тому не дарма Маруся не могла зняти своє намисто, для неї це було щось на зразок зради і зречення власного кохання.

Часто Маруся порівнює себе з зіркою на нічному небі. «Бо одна дівчина на зірку дивиться і край, друга до неї тягнеться, а третя до себе манить», [2, 40] – каже про себе Маруся. У фольклорі, зірка (зоря) – це красна панна, жінка або дочка місяця, господаря небесного дому [4]. Вона є володаркою ключів від небесних воріт і повелителькою ночі. Маруся, як і зірка, світиться лише вночі, світиться від свого кохання. Ніч для неї –єдина втіха і щастя. Вона така ж недоступна і далека, як нічна зоря.

Отже, певна міфологізація та віднесеність до фольклору у творах Люко Дашвар є природною та такою ж невід'ємною частиною створеного нею світу, як специфіка селянства, етнічний колорит та живе, справжнє мовлення, притаманне українцям. Дж. Кавелті пише, що масова література будується на «базових моделях» свідомості читача даного народу (в основі яких лежать «початкові інтенції») [3]. У творах Люко Дашвар такими «початковими інтенціями» є саме фольклорні елементи. За допомогою фольклорних мотивів письменниця наголошує на близькості до природи та натуральності своїх героїв, гармонії їх внутрішнього світу, а інші функції фольклору відходять на другий план, відбувається спрощення сакральності. У романі «Молоко з кров'ю» письменниця вдало поєднала особливості постмодерного письменництва та фольклорні мотиви, розкривши для читача нові можливості літературного пізнання.

Люко Дашвар, використовуючи засоби народної поетики в постмодерному дискурсі у своїй творчості, сприяє відродженню народної самобутності та національної самосвідомості серед читацької аудиторії. Саме цьому її твори викликають читацький інтерес та жваву дискусію.

Література:

[1] Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. ; [2] Дашвар Люко. Молоко з кров'ю/Люко Дашвар. - К. : Клуб сімейного дозвілля, 2010. - 272.; [3] Кавелти Дж. Изучение литературных формул//Новое литературное обозрение.- 1996.- №22. С.33-64.; [4] Лановик М. Б. Усна народна творчість / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – 4-те вид., стереотип. – К. : Знання – Прес, 2006. – 591 с.; [5] Мітосек З. Кінець мімезису? // Теорія літертаури в Польщі. Антологія текстів. Др. пол. XX - поч. XXI ст. - К. : Факт, 2008.- 310 с.;[6] Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах. Т. 4. – К.: "Аконіт", 1998. – 944 с.; [7] Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. - К: ВЦ «Академія», 2008. - С.68 - 72.

Ірина ЗБИР (Ханкук, Корея)

ЗАПИСИ ОСКАРА КОЛЬБЕРҐА З ПОКУТТЯ В АКАДЕМІЧНИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

У статті проаналізовано фольклорні матеріали та нотні записи зі збірника „Покуття" О. Кольберґа, які використано при укладанні академічних видань фольклору з серії „Українська народна творчість". Визначено кількісний склад записів О. Кольберґа з Покуття та підкреслено їх науковий характер.

Ключові слова: Оскар Кольберґ, збірник „Покуття", фольклор, рецепції, академічне видання, дослідник.

Iryna Zbyr

Oskar Kolberg's Records from Pokuttya in Academic Editions of Ukrainian Folklore

Abstract: Oral folklore materials and musical notes from the O. Kolberg's collection „Pokuttya" in academic editions of Ukrainian folklore of the series „Ukrainian Folklore" are analyzed. The amount of O. Kolberg's records from Pokuttya and their scientific character is determined.

Key words: Oskar Kolberg, collection of works „Pokuttya", folklore, reception, academic edition, and researcher.

Оскар Кольберґ (1814–1890) – відомий польський етнограф, фольклорист і композитор, член Краківської Академії наук. На ранньому етапі своєї наукової діяльності звернувся до народної творчості, цікавився фольклором та етнографією польського народу та найближчих сусідів, зокрема, українців. За життя опублікував 38 томів монументальної праці „Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, zabawy, pieśni, muzyka i tańce" (1857–1890), куди ввійшли дослідження про українську народну творчість та матеріальну культуру: "Pokucie" (1882, 1883, 1888, 1889), "Chełmskie" (1890–1891), "Przemyskie" (1891), „Wołyń. Obrzędy, melodie, pieśni" (1907), „Białoruś-Polesie" (1968), „Ruś Karpacka" (1970–1971), „Sanockie-Krośnieńskie" (1972–1974), „Ruś Czerwona" (1976, 1979), „Podole" (1994). Повне зібрання творів О. Кольберґа становить понад 80 томів.

"Pokucie" – 4-томний збірник О. Кольберґа, виходу у світ якого передувала клопітка збирацька робота. Численні експедиції Краківської академії наук, налагоджена мережа кореспондентів і дописувачів, організація етнографічної виставки Покуття в м. Коломиї 1880 р. – все це у комплексі сприяло змістовності і монументальності монографії, яка вважається єдиним доволі повним дослідженням етнографічного регіону. "Pokucie" О. Кольберґа – широка картина побуту й культури населення краю" [4, с. 83], – пише

З. Болтарович. Праця написана за чітким планом, якого дослідник дотримувався в усіх своїх розвідках.

Органічною частиною загальнонаціональної народної культури є український пісенний фольклор Покуття – явище складне і самобутнє. З огляду на географічне розташування регіону як своєрідного міжетнічного перехрестя народні традиції Покуття формувалися в складних історичних умовах. У результаті традиційний фольклор, що протягом віків був могутнім фактором збереження національної ідентичності, представлений не тільки типологічно різноманітними художніми явищами, а й складними їх формами, в яких простежуються ознаки стильової жанрової взаємодії.

Репрезентована майже всіма жанрами українського фольклору, за винятком дум та історичних пісень, народна поетична творчість регіону в багатьох проявах ідентична з творами інших регіонів України, передовсім, проявляє найтісніший зв'язок і близьку спорідненість з фольклорними текстами Гуцульщини, Буковини, Галичини. І це закономірно, бо зумовлено нерозривними зв'язками, споконвічною духовною єдністю етносу великих територіальних масивів, а політичні кордони ніколи не стояли на перешкоді носіям фольклору.

Фольклор Покуття вивчали, зокрема, Я. Головацький, Г. Ількевич, П. Чубинський, Р. Шухевич та інші. Багата з етнографічного погляду територія, заселена як гірським населенням, так і мешканцями рівнинної місцевості, поєднувала в собі різні впливи, тому викликала у О. Кольберґа особливе зацікавлення.

Вивчення записів О. Кольберґа з Покуття в сучасних виданнях належним чином не висвітлено в науковій літературі. Окремі аспекти дослідження цієї проблеми містять монографії В. Юзвенко "Українська народна поетична творчість в польській фольклористиці XIX ст." [28] та З. Болтарович "Україна в дослідженнях польських фольклористів XIX ст." [4]. Загальну характеристику праць вченого з питань української етнографії та фольклору знаходимо у розвідках О. Пипіна "Этнография малорусская" [21], М. Сумцова "Современная малорусская этнография" [24], М. Азадовського "История русской фольклористики" [1], а також польських дослідників І. Коперніцького "Oskar Kolberg" [38], С. Лама "Oskar Kolberg. Żywot i praca" [39], Я. Бистроня "Wstęp do ludoznawstwa polskiego" [29], А. Фішера "Rusini" [30], Р. Гурського "Oskar Kolberg" [31] та інші.

У поле зору дослідників зазвичай потрапляли факти з життя О. Кольберґа, що були пов'язані з його фольклорною діяльністю, безпосередньо з "Покуттям", як однієї з найфундаментальніших праць ученого. "Білою плямою" й досі залишається питання записів О. Кольберґа з Покуття в академічних виданнях українського фольклору, оскільки зацікавленість дослідників здебільшого біографічними даними вченого відсували на другий план дослідження збірки "Покуття". Саме останнім зумовлена тема нашої статті.

Таким чином конкретизуємо наше завдання: проаналізувавши тексти усної народної словесності в академічних виданнях українського фольклору з серії "Українська народна творчість", визначити кількісний склад записів О. Кольберґа з Покуття з урахуванням специфіки етнографічного регіону,

з'ясувати її зв'язок із загальноукраїнською традицією, звернути увагу на регіональні особливості пісенної та прозової обрядовості.

Збірник „Покуття" О. Кольберґа справив значний вплив на розвиток усієї слов'янської фольклористики. Метод регіонального дослідження, підвалини якого запровадив та активно використовував у своїй роботі польський збирач, став визначальним у народознавчій науці кінця XIX – початку XX століття.

Як зауважують польські дослідники, „у XX столітті в польській традиції наукових зацікавлень фольклором домінував погляд О. Кольберґа, який під цим терміном розглядав не лише усну народну словесність, а також звичаї та обряди, які тісно з ними пов'язані" [40]. „Тому й не дивно, – зазначає І. Хланта, – що послідовники О. Кольберґа – М. Федоровський, П. Штейн, В. Гнатюк та ін. – орієнтувалися на його збирацьку діяльність як на зразок, гідний наслідування" [26, с. 233]. Теоретичні принципи дослідження фольклорно-етнографічних явищ О. Кольберґа постійно вдосконалювалися і використовувалися наступними поколіннями дослідників. Отже, можна твердити, що послідовниками ідей польського збирача було багато українських фольклористів, зокрема В. Гнатюк, І. Франко, І. Колесса, Ф. Колесса та інші.

Рецепції фольклорних текстів збірника „Покуття" О. Кольберґа найповніше виявилися у передруках народних творів. Упродовж XX століття вміщені в збірнику фольклорні матеріали та нотні записи з покликанням передруковувались у різноманітних працях польських та українських дослідників. Це ще раз підкреслює науковий характер записів О. Кольберґа, а також свідчить про використання компаративістичного методу в систематизації усної народної творчості. Однак це були лише поодинокі покликання на збірник польського дослідника. Велику кількість фольклорних матеріалів О. Кольберґа використано при укладанні академічних видань фольклору із серії „Українська народна творчість", які стали численними варіантами з даного регіону, а окремі з них до сьогодні залишаються єдиними записами з Покуття. Отже, спробуймо визначити кількісний склад записів фольклориста з Покуття в академічних виданнях української народної творчості.

У збірнику „Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року" (1965), що упорядкував О. Дей, міститься дев'ять колядок і щедрівок у записах О. Кольберґа з різних сіл Покуття – Іспаса, Чортовця, Городниці, Ясенова-Пільного („Щедрик, щедрик, щедрівочка", „Чий то ж ми плужок на горі оре", „Лиш одну душу не випускати", „А в полі, в полі близько дороги", „Василь ґречний, пишний, гордий", „Ой у лузі дорогою", „На місточку на риночку", „Плила Олеся Дунаєм-ріков", „По горі, по горі дві пави ходило") [14, с. 73, 85, 97, 151, 213, 222, 419, 459]. Сере д мелодій у цьому виданні подано нотний запис колядки „А в полі, в полі близько дороги" [14, с. 662]. Варто зауважити, що упорядник збірника високо оцінив записи О. Кольберґа і зазначив: „Серед багатьох збирачів народних пісень взагалі і колядок і щедрівок зокрема слід відзначити насамперед П. Чубинського, М. Лисенка, О. Кольберга, Ів. Колессу, В. Шухевича, О. Роздольського та С. Людкевича, К. Стеценка, К. Квітку, В. Гнатюка" [14, с. 643].

В академічному виданні „Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року” (1963) знаходимо чимало записів гаївок, косарських, жниварських пісень зі збірника „Покуття” О. Кольберґа. Зокрема, це такі твори: у розділі „Косарські та гребовецькі пісні” – „На зеленім заріночку”, „Та хвалився багацький син” та у розділі „Жниварські пісні” – „Нема пана дома” [10, с. 362, 364, 488].

До академічного видання веснянок увійшла також гаївка „Любі наші огірочки”, у примітці до якої зазначено, що „текст і мелодію записав О. Кольберґ на Покутті, а варіант Б записав С. Турик на Тернопільщині” [10, с. 603]. Думаємо, що це не зовсім так, адже цей текст відомий і в записах В. Гнатюка та П. Чубинського. Для прикладу, варіант О. Кольберґа („Любі наші огірочки, завивайтесі – а молоді молодички, напивайтесі (або: женихайтесі). Огірочки наші любі завиваютсі, а молоді молодички женихаютсі (або: напиваютсі)” [32, с. 171] порівняємо з варіантом П. Чубинського („Ой вийтеся, огірочки, А в зелені пупяночки. Грай, жучку, грай! Ходить жучок по жучині, А жучина по деревині. Грай, жучку, грай! Дайте, хлопці, околота, Повезем жучка до болота. Жучок плаче у болоті, Дівки скачуть у золоті. Грай, жучку, грай! Чи ти, жучку, писка не маєш, Що ти, жучку, ріско не граєш? Грай, жучку, грай!”), в якому зі записом О. Кольберґа збігається лише початкова строфа, а решта тексту – це слова іншої популярної гаївки – „Жучок”.

Зауважимо, що у виданні „Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року” містяться майже всі варіанти пісень весняної обрядовості зі збірника „Покуття” [10, с. 55, 60, 63, 66, 68, 77, 78, 87, 103, 111, 113, 115, 124, 125, 134–135, 137, 142], крім, гаївок „У чужої матері”, „Бильце”, „Журило”, однак у примітках до цих творів упорядники не зазначали, що такі записи є у збірнику О. Кольберґа.

У збірнику „Танцювальні пісні” (1970) в упорядкуванні О. Дея знаходимо запис гаївки „Мости (Пустіте нас)” у двох варіантах зі збірника „Покуття” О. Кольберґа. Треба зазначити, що в академічному виданні цей запис міститься у розділі „Хороводні та ігрові пісні”, тобто він не прив’язаний лише до Великодніх свят, а може виконуватись у будь-який час.

Деякі пісні з мелодіями зі збірника „Покуття” увійшли до видання „Весільні пісні” (1982) в упорядкуванні М. Шубравської. Це двадцять три пісні „Йа з-за гори, з-за високої”, „Наші молода як калиночка”, „Ой вінку ж мій, вінку”, „Ніхто ж то та й не вгадає”, „Сварилася пшениця з кукулем”, „Вставайте, браті, не лежіт”, „Короваю-раю”, „Лежели берви бервінкові”, „Під Окном черешенька”, „А в неділю рано”, „Ой з-за гори ясне сонце – синяє”, „Калиновії квіти”, „Ней калинка сі ломит”, „Гоя, матінко, гоя”, „Гой, у мене у садочку”, „Дай же, Боже, добрий час”, „Ой, що ж ме буле столови”, „Ой співайте паняночки”, „Ой отворі, мати, ліску”, „Чегір, чегір – гаща”, „Ой що ж то за село”, „Лежєли бервін бервінковія. Ой де се діла, де се поділ”, „Зеленая ти дуброва” [6, с. 39, 40–41, 47, 104, 115, 121, 123–124, 154–155, 202, 208, 216, 231, 232, 249–250, 280–281, 300–301, 314–315, 389–390, 462, 473, 551–552]. Це лише невелика частина записів О. Кольберґа, які дослідник зібрав у даному регіоні. Більшість пісень надруковано разом з мелодіями. Зокрема, О. Правдюк так відгукнувся про нотні записи О. Кольберґа: „Деякі матеріали О. Кольберга, С. Турика, М. Пристая, А. Остащенко містять певні неточності. У цих випадках редакторське втручання обмежувалося переважно заміною

музичних розмірів там, де помилки були очевидні. Ритм, як правило, лишався недоторканим. [...] Записи О. Кольберга, виконані почасти в ескізній манері, не піддаються редагуванню. Тому їх вміщено, як правило, без змін" [6, с. 32]. Отже, не лише записи весільних пісень, а й мелодії упорядники збірника високо оцінили та помістили без редагувань і виправлень.

У збірнику „Весілля" (1970) міститься запис весілля з Покуття, який зафіксував у 1968 році М. В. Гушул у селі Рожнів Косовського району Івано-Франківської області. У передмові та примітках немає покликань на збірник О. Кольберґа. Однак, порівнявши цей запис зі записом з розвідки „Покуття" польського фольклориста, знаходимо чимало подібних обрядодійств (зокрема, „зачєнані", плетення вінків і прибирання деревця та інші), а також назв ритуальних предметів, пісень тощо. Зокрема, серед пісень знаходимо тексти з аналогічними зачинами, що виконувались при різних обрядодійствах „На калиноньці дві ягодоньці" [5, с. 429, 431, 435, 439, 441–442, 444–445, 447, 450–451, 457].

Натомість аналогічним до фіксацій О. Кольберґа є запис весілля з Гуцульщини („Весілля в селі Орельці Снятинського повіту на Станіславщині. Записав В. Равлюк. 1890") [5, с. 183–214]. Слід відзначити, що упорядники видання помилилися, коли зауважили, що цей запис з Гуцульщини. Адже В. Равлюк зафіксував цей обряд на Покутті, про що свідчать однакові записи в обох дослідників, які було зроблено практично одночасно.

У збірнику „Історичні пісні" (1961) за редакцією М. Т. Рильського і К. Г. Гуслистого міститься два записи О. Кольберґа з Покуття. Зокрема, це твори „У містечку Богуславку Каньовського пана" (у двох варіантах) та „Ой гук мати, гук" [11, с. 390, 457]. Як уже зазначалося вище, сучасні дослідники вважають, хоча героями цих творів є певні історичні особистості, однак вони виступають як типові представники тої чи іншої епохи, а сюжетна канва втратила історичну прив'язаність, тому ці пісні в сучасному побутуванні й перейшли у жанр балади.

В академічному виданні балад „Балади. Кохання та дошлюбні взаємини" (1987) знаходимо п'ять записів текстів з мелодіями зі збірника „Покуття" О. Кольберґа. Це твори: „Ой у полі край дороги", „Що за шум яром, що за шум яром", „Попід гаєм Фесі телятко пасе сі", „Була дочка Августина в пана Кульчицького", „Ой на горі буйний вітер віє" [2, с. 32, 97, 312, 332, 354]. Суттєвими є примітки до двох останніх записів. Зокрема, у примітці до варіанта „Була дочка Августина в пана Кульчицького") упорядники зазначили, що „очевидно, ця балада оформилась на основі співанки-хроніки про конкретну подію. Вона друкувалась у збірниках Ж. Паулі, Я. Головацького, О. Кольберга, отже, побутувала ряд десятиріч, увібравши в себе ряд мотивів баладного типу" [2, с. 453].

У примітці до твору „Ой на горі буйний вітер віє" читаємо, що це „варіант пісні „Маріє, Маріє, та чого ходиш-нудиш" – відомий у записах Марка Вовчка, М. Лисенка, О. Гижі, С. Грици, В. Гошовського та інших з різних регіонів України. Балада про дівчину, що принесла звідникові позашлюбну дитину, а він відмовляється від неї, записується протягом XIX–XX ст. Одним із найраніших є запис З. Доленги-Ходаковського („Із гори буйний вітер віє") […]; і досі побутує в багатьох регіонах України. Сюжет у близькому текстовому оформленні відомий також у Білорусії" [2, с. 455–456].

До видання „Балади. Родинно-побутові стосунки” (1988) увійшло дванадцять текстів балад зі збірника „Покуття” О. Кольберґа. Зокрема, це твори: „Гей у полі був дерен”, „Ой на горі там дерен”, „Ой умру я, каже, умру, буду ся дивити”, „Ой піди, діду, ой піди, старий, на Дунай по калину”, „Не тепер стою, не тепер стою під твоєю коморою”, „Ой служила Настя в пана”, „Оженила мати молодого сина”, „Ой поїхав Івасенько сім рік на війну”,„Гей мала вдова єдного сина”, „Ой зацвіла калиночка в лузі”, „Бо померла мати – лишилися діти”, „Ой у чистім полі тими долинами” [3, с. 25, 66, 91, 97, 164, 217, 247, 257, 273, 415, 456]. Варто зауважити, що деякі пісні поміщено разом з варіантами, які зафіксував польський дослідник у цьому регіоні.

У примітці до твору „Бо померла мати – лишилися діти” упорядники зазначили, що „балада входила до репертуару лірників, була поширена по всій українській території і в Білорусі. Близькі пісні є у фольклорі західних слов’ян” [3, с. 506]. Однак біля популярної балади про Петруня в академічному виданні не знаходимо варіанта О. Кольберґа, хоча у збірнику „Покуття” міститься два варіанти цього твору.

Високо оцінили діяльність О. Кольберґа упорядники видання „Співанки-хроніки: Новини” (1972) за редакцією О. І. Дея. До збірника не увійшли записи польського фольклориста з Покуття, однак у передмові автори відзначили його внесок у збирання і вивчення цього пласту пісенного фольклору, зазначивши: „Через недостатню вивченість хронік, які одні вчені відносили до балад, інші ігнорували як твори нібито сирі, художньо недосконалі, у фольклористичній літературі їх не виділяли окремо; було опубліковано мало співанкових текстів і лише поодинокі їх зразки з мелодіями. О. Кольберг в II томі „Pokucie” подав серед кількох співанок дві з мелодіями (про Дмитерка Івана та про війта), відсилаючи до цих мелодій і інші тексти. Польський вчений називає ці пісні думами, відзначає, що їх мелодії прості, вузько обсягові, спільні для ряду текстів” [23, с. 55]. Описуючи спосіб виконання цих пісень, упорядники академічного видання зауважили: „Від селян не раз доводилось чути, що співанки виконуються на „коломийкову нуту”. В літературі таке ж зауваження висловив першим О. Кольберг. Однак воно неточне і потребує значних доповнень” [23, с. 56]. Отже, польський дослідник не лише фіксував фольклор різних жанрів, а й вивчав його, проводив паралелі, класифікував і висунув суттєві твердження, що були на той час важливими для науки загалом.

Дванадцять записів О. Кольберґа з Покуття надруковано у збірнику „Рекрутські та солдатські пісні” (1974), зокрема, це такі твори як „В Бердичові славнім місті”, „Ой у місті та й у Львові стала сі новина”, „Стала нам сі новина”, „Бергом, бергом там доріжка була”, „Стоїт явір над водою, на воду похіливсі”, „Стоїт явір над водою”, „Чи я тобі, моя мати”, „Гей, у полі черемшина”, „Ой зацвіла черемшина зрісна”, „Ой дощ іде, трава шумит”, „Там на горі два дубики, третій зелененький”, „Йа в лузі калина всей луг прикрасила” [22, с. 47, 65, 102, 312, 321, 322, 398, 399, 418, 465, 473, 474].

Упорядники видання у передмові зауважили, що „Кольберг об’єднував цей вид народної творчості в розділ під назвою „військо”. Ця назва у нього або ототожнюється з рівнозначними „війна”, „набір” („pobór”), або розбивається на тематичні групи (набір, війна, повернення). Терміни „військовий” і „воєнний” не є синонімами. […] Вчені минулого, об’єднуючи під

рубрикою „військо” і козацькі, і рекрутські, і солдатські пісні, ототожнювали, можливо, не помічаючи цього, зовсім різні явища суспільного життя, різні середовища та історичні періоди, з якими пов’язані козаччина і рекрутчина” [22, с. 7]. Це ще раз підкреслює нечітку класифікацію та розміщення пісень різних тематичних груп в одному розділі у збірнику „Покуття” О. Кольберґа.

До академічного видання „Наймитські та заробітчанські пісні” (1975) увійшло вісім текстів зі збірника „Покуття” О. Кольберґа. Зокрема, це бурлацькі пісні – „Ой зібралися бурлаки до єдної хати”, „Ой п’є бурлак ніч та й днину”, „Нема в світі так нікому” та наймитські пісні – „Ой вже ж мені не ходити”, „Ой пішла сирота по селу блукати”, „Матінко наша не журись нами”, „По полю ходжу, сіно громаджу”, „Ой умерла мати, осталися діти”, „Ой не шуми, луже, з дубровою дуже” [16, с. 54, 75, 80, 120, 238, 260, 262, 301]. Суттєвими є примітки від упорядників видання, наприклад, до пісні „Ой зібралися бурлаки до єдної хати” автори зберігають примітку О. Кольберґа „Дворецька”, хоча зауважують, що це бурлацька пісня. Деякі твори подають у стількох варіантах, скільки зафіксував польський фольклорист на Покутті. Зокрема, два варіанти пісні „Ой умерла мати, осталися діти” з приміткою, що це також балада (див. вище), та три варіанти твору „Ой не шуми, луже, з дубровою дуже”.

Упорядники збірника „Наймитські та заробітчанські пісні” зазначили, що „заробітчанські пісні привернули в минулому увагу збирачів і дослідників різних напрямів. Окремі зразки бурлацьких, наймитських пісень були опубліковані у виданнях М. Максимовича (1827, 1834, 1849), Жеготи Паулі (1839–1840); з мелодіями – у збірниках А. Коціпінського (1861), […] М. Лисенка (1868–1911), О. Кольберга (Pokucie, II, 1883; Wołyń, 1907) та ін.” [16, с. 7]. Отже, записи О. Кольберґа стали джерелом при укладанні цього видання.

Чотири чумацькі пісні зі збірника „Покуття” О. Кольберґа надруковано в академічному виданні „Чумацькі пісні” (1976) за редакцією О. Дея. Зокрема, це твори „Пішов чумак у дорогу”, „Ой гостив джуман сім рік в Подолу”, „Ой їздили чумаченьки та й у Крим по сіль”, „Ой я джумак нещасливий” [27, с. 79, 190, 229, 363]. Однак, біля пісні „Ой їздили чумаченьки та й у Крим по сіль” не вказано сторінки і номеру тексту у збірнику О. Кольберґа. Упорядники відзначили цінність нотних записів польського фольклориста, зазначивши, що „серед записувачів чумацьких мелодій слід згадати поляка О. Кольберга та чеха Л. Кубу. Записи Кольберга, для яких властива певна фрагментарність, – це ілюстративний матеріал з його етнографічних праць „Wołyń” та „Pokucie” [27, с. 7].

Окремі записи фольклориста увійшли до академічного видання „Жартівливі пісні. Родинно-побутові” (1967) в упорядкуванні О. Дея. Це дванадцять пісень з Покуття: „А я свому миленькому виполю барвінок”, „Там під лісом Феся телятка пасає”, „Та Господи милосердний”, „А в неділю рано люлька ся курила”, „Ой на горі мачок, мачок, на долині просо”, „Людські жінки, як ластівки”, „Продай, милий, чабани”, „Не знаєш ти, чоловіче”, „Чи ти кімиш, старий діду, яка була вимова”, „Вже три дні й три неділі”, „Молодиця Катерина”, „Там на горі черешенька, а на горі п’ять” [8, с. 188, 211, 225, 233, 345, 377, 441, 451, 499, 521, 542, 562]. Варто зазначити, що у примітці до пісні „А в неділю рано люлька ся курила” упорядники вказали два варіанти зі

збірника „Покуття” О. Кольберґа. Зокрема, один міститься у першому томі серед пісень, які виконували на запусти перед Великим постом, а другий – у другому томі у розділі VII. „Miłość. Smutek. Tęsknota. Żal. Skarga” („Кохання. Смуток. Туга. Жаль. Скарга”).

35 текстів та 70 зразків мелодій із записів О. Кольберґа з Покуття ввійшло до збірника „Коломийки” (1969), який уклала Н. Шумада [13, с. 428–514]. Це твори різних тематичних груп, що охоплюють дві великі групи: родинно-побутові та соціально-побутові коломийки, які зафіксував О. Кольберґ у різних місцевостях регіону. Слід зазначити, що особливої уваги упорядниця видання „Коломийки” надала записам польського фольклориста. У передмові читаємо: „Оскар Кольберг (1888) і Володимир Шухевич (1902) дотримуються регіонального принципу систематизації, тому їх збірники дають певне уявлення про склад коломийок тільки на Гуцульщині й Покутті” [13, с. 6]. Щодо нотних записів цих творів, то З. Василенко зауважила, що „в матеріалах, зібраних минулого та на початку XX ст. (В. Залеський, О. Кольберг, В. Шухевич, І. Колесса й ін.), багато коломийкових мелодій є спільними для співу й танцю, і в музичних публікаціях коломийка представлена насамперед як танець, як танкова пісня” [13, с. 423]. Отже, це зауваження виправдовує розміщення коломийок у збірнику О. Кольберґа та свідчить про популярність (типовість) такого методу в той час.

До видання „Казки про тварин” (1979) увійшло два записи казкової прози зі збірника О. Кольберґа. Це твори – „Осел, ведмідь і вовк” та „Коза-дереза” [12, с. 172, 346]. І. Березовський дав належну оцінку записам польського дослідника. Зокрема, у вступній статті йдеться про те, що „з наукового погляду їх записи [польських фольклористів – *І. З.*] не рівноцінні. Якщо в публікаціях О. Кольберга, М. Мошинської, С. Рокосовської зустрічаються справді доброякісні записи українських казок про тварин (із збереженням основних мовних особливостей оригіналу), то у збірниках таких фольклористів, як К. Вуйціцький, С. Баронча, Б. Сокальський, українські казки нерідко подавалися в перекладі (до того ж часом – у формі стислого переказу) на польську мову, що фактично позбавляло їх наукової вартості” [12, с. 32–33]. Високо оцінивши записи казок про тварин О. Кольберґа з Покуття, упорядники помістили їх в академічному збірнику .

У збірнику „Легенди та перекази” (1985) знаходимо два записи О. Кольберґа. Серед космогонічних легенд – варіант „Звідки взявся крет” та у розділі „Історико-героїчні легенди та перекази” – твір „Шолудивий Буняк” [15, с. 90, 178]. Варто зауважити, що останній текст міститься у збірнику „Покуття” не у третьому томі серед легенд та переказів, а в першому. У примітці до цього ж твору упорядники видання зазначили, що „повністю текст легенди навів М. Драгоманов у своїй праці „Шолудивий Буняк в українських народних оповіданнях” [15, с. 375].

У збірниках „Прислів’я та приказки” в упорядкуванні М. Пазяка містяться записи О. Кольберґа з видання – „Przysłowia” („Прислів’я”, 1977), що є другим виданням 60-го тому Повного зібрання польського фольклориста [37, с. 607]. До цієї збірки увійшло понад 12000 записів прислів’їв та приказок, які упродовж 1852–1890 років згромадив О. Кольберґ, а також інші збирачі, його дописувачі (Я. Конопка, В. Лесьневський, В. Сярковський, А. Якубовський, І. Коперніцький та інші). Тому лише припускаємо, що невелика частина цих

текстів могла походити з Покуття і увійти до академічних видань прислів'їв та приказок.

Видання „Загадки" (1962) за редакцією І. П. Березовського містить 51 загадку зі збірника „Покуття" О. Кольберґа. Це твори різних тематичних груп, у яких відтворено явища природи, рослинний і тваринний світ, людину, її діяльність, знаряддя праці, професії тощо [9, с. 46, 48, 63, 73, 81–82, 92–93, 98, 107, 117, 132, 135, 137, 153, 156, 157, 170, 175–176, 178, 179, 181, 182, 191, 198, 201, 208, 209, 212, 223, 228, 230, 241, 244, 247, 248, 254, 261, 267, 273, 284, 288, 290, 294, 304, 307–308, 311, 317, 325, 332]. У вступній статті відзначено „велику роботу по збиранню і публікації українських народних загадок, особливо у другій половині XIX ст., яку проводили польські фольклористи – О. Кольберг, Ю. Мошинська, С. Рокосовська, Й. Шнайдер та ін." [9, с. 30].

В академічних виданнях „Народні оповідання" (1983) в упорядкуванні С. Мишанича і „Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки" (1984) в упорядкуванні Г. Довженок не знаходимо записів О. Кольберґа, однак це не свідчить про відсутність цих жанрів народної творчості на Покутті. Це лише вказує на те, що польський дослідник не зафіксував цих творів у регіоні, ймовірно, вони не потрапили у сферу його зацікавлень у той період.

Рецепції збірника О. Кольберґа були зумовлені появою нового (у всіх значеннях цього слова) наукового збірника. Адже корпус фольклорних текстів польського дослідника – це не лише нове, а й унікальне видання, що містить цінні матеріали, які до сьогодні використовують фольклористи, етнографи, мовознавці, діалектологи та музикологи. Фольклорно-етнографічні матеріали з Покуття О. Кольберґа зроблені на високому науковому рівні того часу, тому й залишаються важливим фактологічним джерелом для кожного нового покоління фольклористів та етнографів.

Наведений огляд дозволяє твердити, що записи О. Кольберґа належним чином оцінили дослідники й упорядники академічних видань. Незважаючи на те, що відсоток вміщених там творів зі збірника „Покуття" є невеликим, вважаємо, що записи польського фольклориста, зроблені у середині і в кінці XIX століття, були виконані на високому науковому рівні. Вони й сьогодні не втрачають своєї цінності, і щоразу привертають до себе увагу науковців, стаючи об'єктом народознавчих досліджень.

Література:

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики: у 2 кн./ [вступ. статья В. Жирмунского]. – М.: Учпедгиз, 1958. – Т. 1.; Т. 2. – 1963; 2. Балади. Кохання та дошлюбні взаємини: [збірник]/ [упоряд. та прим. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчука; підгот. нот. матеріал А. І. Іваницький; відп. ред. М. М. Пазяк; вступ. стаття О. І. Дея]. – К.: Наукова думка, 1987; 3. Балади. Родинно-побутові стосунки: [збірник]/ [упоряд.: О. І. Дей та інші]. – К.: Наукова думка, 1988; 4. Болтарович З. Є. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. – К.: Наукова думка, 1976; 5. Весілля: у 2 кн.: [збірник]/ [упоряд. текстів, приміт. М. М. Шубравської; нот. матеріал упоряд. і вступ. стаття О. А. Правдюк; ред. колегія: О. І. Дей (голова) та ін.]. – К.: Наукова думка, 1970; 6. Весільні пісні: у 2 кн.: [збірник]/ [упоряд., вступ. стаття і приміт. М. М. Шубравської; редкол.: О. І. Дей (голова) та ін.]. – К.: Наукова думка, 1982; 7. Дитячий фольклор: колискові пісні та забавлянки: [збірник]/ [упоряд. та передм. Г. Довженок, К. Луганської]. – К.: Наукова думка, 1984; 8. Жартівливі пісні. Родинно-побутові: [збірник]/ [ред. колегія: О. І. Дей (голова) та ін.; вступ. статті: О. І. Дей, А. І. Гуменюк]. – К.: Наукова думка,

1967; 9. Загадки: [збірник]/ [упор., вступ. стаття та прим. І. П. Березовського]. – К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1962; 10. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року: [збірник]/ [упоряд., передм. і приміт. О. І. Дея.; нотний матеріал упоряд. А. І. Гуменюк; відп. ред. М. Т. Рильський]. – К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1963; 11. Історичні пісні: [збірник]/ [вступ. стаття, упоряд. І. П. Березовського, М. С. Родіної, В. Г. Хоменка; за ред. М. Т. Рильського і К. Г. Гуслистого; нотний матеріал упоряд. А. І. Гуменюк]. – К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1961; 12. Казки про тварин: [збірник]/ [упор., передм. та прим. І. П. Березовського]. – К.: Наукова думка, 1979; 13. Коломийки: [збірник]/ [упоряд., передм. і прим. Н. С. Шумади; нотний матеріал упоряд. З. І. Василенко; ред. колегія: О. І. Дей (голова) та ін.]. – К.: Наукова думка, 1969; 14. Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року: [збірник]/ [упоряд., передм. і приміт. О. І. Дея; нотний матеріал упоряд. А. І. Гуменюк; відп. ред. М. Т. Рильський]. – К.: Наукова думка, 1965; 15. Легенди та перекази: [збірник]/ [упор. та прим. Іоаніді А. Л.]. – К.: Наукова думка, 1985; 16. Наймитські та заробітчанські пісні: [збірник]/ [ред. колегія: О. І. Дей (голова) та ін.; авт. передмови С. Й. Грица]. – К.: Наукова думка, 1975; 17. Народні оповідання: [збірник]/ [упоряд., вступ. стаття С. Мишанича]. – К.: Наукова думка, 1983; 18. Прислів'я та приказки. Природа. Господарська діяльність людини: [збірник]/ [упоряд., вступ. стаття та коментарі М. М. Пазяка]. – К.: Наукова думка, 1989; 19. Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя. Риси характеру: [збірник]/ [упоряд., вступ. стаття та коментарі М. М. Пазяка]. – К.: Наукова думка, 1990; 20. Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми. Людина і суспільство: [збірник]/ [упоряд., вступ. стаття та коментарі М. М. Пазяка]. – К.: Наукова думка, 1991; 21. Пыпин А. Н. История русской этнографии. – Т. 3: Этнография малорусская. – СПб.: Тип-я М. М. Стасюлевича, 1891; 22. Рекрутські та солдатські пісні: [збірник]/ [ред. колегія: О. І. Дей (голова) та ін.; вступ. стаття О. А. Правдюк]. – К.: Наукова думка, 1974; 23. Співанки-хроніки: новини: [збірник]/ [упоряд. О. І. Дея (тексти), С. Й. Грици (мелодії)]. – К.: Наукова думка, 1972; 24. Сумцов Н. Современная малорусская этнография // Киевская старина. – 1896. – Т. 54. – С. 138–143; 25. Танцювальні пісні: [збірник]/ [ред. колегія: О. І. Дей (голова) та ін.; передм.: О. І. Дей, А. І. Гуменюк]. – К.: Наукова думка, 1970; 26. Хланта І. Оскар Кольберґ і фольклор Карпат// Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. Ч. 2. – С. 222–236 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http:www.kspu.kr.ua/download/nauk_zapiski/2006_vipusk_64 (17. 09. 2011); 27. Чумацькі пісні: [збірник]/ [упор.: Дей О. І., Ясенчук А. Ю., Іваницький А. І.]. – К.: Наукова думка, 1976; 28. Юзвенко В. А. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961; 29. Bystroń J. S. Wstęp do ludoznawstwa polskiego. – Lwów: Jakubowski, 1926; 30. Fisher A. Rusini. – Lwów; Warszawa; Kraków: Zakł. Narod. im. Ossolińskich, 1928; 31. Górski R. Oskar Kolbreg. Zarys życia i działalności. – Warszawa: LSW, 1974; 32. Kolberg O. Pokucie. Cz. 1: Dzieła wszystkie. T. 29. – Wrocław; Poznań: Polskie Wyd-wo Myzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1962; 33. Kolberg O. Pokucie. Cz. 2: Dzieła wszystkie. – T. 30. – Wrocław; Poznań: Polskie Wyd-wo Myzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1963; 34. Kolberg O. Pokucie. Cz. 3: Dzieła wszystkie. T. 31. – Wrocław; Poznań: Polskie Wyd-wo Myzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1963; 35. Kolberg O. Pokucie. Cz. 4: Dzieła wszystkie. T. 32. – Wrocław; Poznań: Polskie Wyd-wo Myzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1962; 36. Kolberg O. Pokucie – Suplement do T. 29–32: Dzieła wszystkie. T. 81. – Wrocław; Poznań: Polskie Tow-wo Ludoznawce, Instytut im. Oskara Kolberga, 2008; 37. Kolberg O. Przysłowia: Dzieła wszystkie. Z rękopisów opracował i zredagował S. Świrko. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1967; 38. Kopernicki I. Oskar Kolberg. – Kraków: Jagel. bibl., 1889; 39. Lam S. Oskar Kolberg. Żywot i praca. – Lwów: Jakubowski, 1914; 40. Wpływ kultury regionalnej na rozwój osobowości dziecka [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.edukacja.edux.pl/p-5407-wplyw-kultury-regionalnej-na-rozwoj-osobowosci.php (28. 10. 2011).

Оксана КИРИЛЮК (Київ)

ЗООСЕМІЗМИ У СУЧАСНІЙ АВТОРСЬКІЙ ПІСНІ

Досліджено семантику образів тварин в українських фольклорних текстах та їх авторську інтерпретацію, проведено компаративний аналіз. Здійснено спробу класифікації зоосемізмів у сучасній авторській пісні за тематичним принципом та за їх семіотичним наповненням.

Investigated the semantics of images of animals in the Ukrainian song texts and their interpretation of the author, conducted comparative analysis. An attempt of classification zoosemism in modern author songs by topic and by their semiotics content.

Специфіка усної народної творчості була і є однією із кардинальних проблем фольклористики . “Усе мистецьке є символом”, – цей афоризм Й. Гете найбільшою мірою стосується фольклору, символіка якого належить до найхарактерніших атрибутів цього найдавнішого словесного мистецтва. Тому особливого значення набуває сьогодні дослідження образів – виразників усталеного символічного значення, сформованого та закріпленого протягом століть.

Символ являє собою одну з найпотужніших категорій культури. Віднайдення якомога більше традиційно вжитих значень українського символу стане творчим імпульсом до стадіального “впорядкування” цих значень, вичленення та аналізу різночасових змістових елементів. [8; 1]

Символи – одиниці національні, саме вони творять таємничу мову смислів, незрозумілу для представників інших культур, саме вони найвиразніше передають особливості національного світосприйняття. Тому опанування мови символів не лише поглиблює наше знання про природу фольклорного мистецтва взагалі, а й дозволяє зробити крок до розуміння ментальних особливостей нашого народу, а, отже, і до заглиблення у психоестетичний генофонд української нації. Необхідність першочергового розгляду саме тваринних символів зумовлена тією універсальною роллю, яку вони відіграють у творенні фольклорного тексту. Зообрази (зоосемізми) – одні з найчастіш уживаних та найбільш значущих символічних елементів народної словесності. Їхня зовнішня оболонка дозволяє ховати у собі безмежну кількість значень.

Деякі вчені вважають поняття «зоосемізм», «зоонім», «зооморфізм» синонімами, але на нашу думку, це не зовсім так, бо кожен термін має своє специфічне визначення. А саме:

Зоонім — (від грецького «онім» - назва) власна назва виду, вікостатевої групи або й окремої особини (кличка) тварин.

До персоналізованих зоонімів відносяться власні назви, що даються свійським тваринам: «Рябко», «Сірко», «Мурчик».

Основними мотивуючими ознаками зооніма виступають переважно колір шерсті тварини: Біла, Ряба; особливості анатомічної будови: Горбата, Безхвоста; особливості поведінки: Дикун, Вертуха. Крім цих типових ознак зустрічаються і випадки оказіональних утворень.

Зооморфізм - зображення богів у вигляді тварин. Виник на ранніх стадіях формування релігійної свідомості. Пережитки зооморфізму існували в античних релігіях, коли богів зображали в людській подобі, але тоді ж вони іноді з’являлися і у вигляді тварин. Зооморфізм залишився і в християнстві,

наприклад зображення Святого духа у вигляді голуба. Згодом зооморфізмом називають перенесення якостей, поведінки, зовнішніх ознак тварин на людей.

Зоосемізм - (від грец зоо – тварина, sema — знак) тобто, назви та символіка тварин. Саме цим визначенням ми будемо користуватися в даному дослідженні.

Хоча деякі вчені зазначають, що зоосемізми – це назви тварин у переносному значенні, що характеризують людину та її контакти з фауною.

Семантикою та функціями тваринної символіки активно цікавились українські дослідники. Вагомий внесок в історію вивчення даного питання зробили І.Вагилевич, М.Костомаров, Д.Лепкий, М.Сумцов, О.Потебня, В.Данилов, Ф.Колесса, Г.Булашев, В.Давидюк, І.Денисюк, М.Маєрчик та багато інших.

Серед зарубіжних учених - К.Мошинський, Е.Маєвський, К.Леві-Строс, О.Терновська, Т.Бернштам та О.Гура. [8; 6]

Тваринні образи мають універсальне значення у символічній системі українського фольклору. Вони – одні з найчастіше вживаних та найбільше значущих елементів. Така символічна роль зооперсонажа найперше пов'язана із життєвою активністю самої тварини у природі. Її "дієвість" виявляється в можливості дихати, рости, рухатись, видавати звуки тощо, а ці ознаки життя відповідно дозволяють розширити семантичне та функціональне поле зооморфного символу. Окрім того, тварини – істоти всюдисущі: вони є і на землі, і під землею, і у воді, і на небі, тому і їхні художні версії – зоосимволи – можуть позначати як небесні явища, так і реалії будь-яких інших стихій, локусів. [8; 7] Враховуючи здобутки української фольклористики у справі класифікації зооморфних символів, можна виділити чотири основні класи образів – звірі, гади (з підгрупою комахи), птахи й риби. Даний поділ відтворює народну класифікацію тварин, яка має багато розбіжностей із науковою.

Кожен із класів тваринного коду має свій специфічний діапазон значень і функцій. Процес доместикації тварин вносить в образно-символічну систему ще один класифікатор – дикий – домашній, який у свою чергу розбиває класи звірів і птахів на дві частини, додатково "семантизуючи" ту чи іншу. Дана опозиція одночасно співвідноситься із такими характеристиками: чужий – свій (свійська тварина), небезпечний – безпечний, сакральний – профанний. "Свійські тварини, – зауважує Л.Дунаєвська, – протиставлені диким звірям благородством поведінки, добротою, розумом…" [7; 73]. Тобто своїми "людськими" рисами. Домашня тварина "несе" семантику, синонімічну самій людині (слабка і розумна), і вписується в контекст таких понять, як хата, сім'я, культура, космос, натомість дика тварина співвідноситься у міфосвідомості з лісом, стихією, хаосом.

Предметом нашого дослідження є зоосемізми у сучасній авторській пісні. Тобто у піснях музичних гуртів «Мандри», «Гайдамаки», «Тінь сонця», «Ворождень», «Плач Єремії», «Друга ріка» та Марії Бурмаки.

В їх пісенному доробку було виокремлено такі зоообрази:

1. Звірі – вовк; олень; корова; кобила; кінь; кіт; білка; лис.
2. Гади (комахи) – жаба; змія; ящур; бджоли.

3. Птахи - лелека; крук; сич; лебідь; соловей; зозуля; півень; гуси; журавель; чайка; сова; сокіл; орел; ластівка.

4. Риби – щука.

Отже, ми бачимо, що найуживанішими у текстах пісень є класи птахів та звірів, а класи гадів (комах) та риб є менш використовуваними в піснях сучасних гуртів.

Розглянемо символіку деяких зоообразів:

Кінь. У пісні гурту Гайдамаки «Богуслав» знаходимо такі рядки: «З Дону додому прийшов козак/Далося кохання йому взнак/ Пустила дівчина коня в мак/На ньому поставила свій знак» [9]. Також цей зоообраз зустрічається з такими епітетами: шалений, вороний, дикий. Помічаємо це у пісні Марії Бурмаки «Він вночі прилетить»: «Він вночі прилетить на шаленім коні/ І в вікно він постука залізним мечем» [9]. У слов'янській міфології кінь асоціювався із сонцем. Слов'яни пов'язували з конем умирання й народження сонячного божества. Кінь – вірний помічник героїв і богів. Кінь – посередник між світами і царствами: своїми і «тридесятим» - має здатність віщувати. Смерть, весілля або весну кінь чує за дванадцять днів наперед. У давнину був звичай ховати коня разом із померлим. Такий кінь мав перенести небіжчика в інший світ, служити господарю й там.

В українській чарівній казці кінь постає надійним товаришем, побратимом героя. Кінь не просто помічник, він не тільки передбачає події, а й чинить різні дивовижі: робить героя красенем, чи перетворюється на дивовижну споруду.

Досі існують перекази про богатирських коней, які мають дивовижну силу (їх не втримають і кільканадцять чоловік), а також здатність літати «вище лісів стоячих». Такий кінь сам розшукує свого господаря, який живе звичайним життям і не підозрює, що він богатир. І тільки, як «прийде його час», сідає на коня та їде «на границю» - зміїв стерегти.

Особливого значення набув кінь за часів козацтва. Кінь – добрий товариш козака, вірний до могили, часто проводжає його в останню дорогу [2; 590].

Вовк. Цей образ зустрічаємо у гурту Ворождень «Вовки»: «Вечір лишить на іклах кривавий свій слід/ Зазирає у вікна вовчиця – зима/ Роздер пазуром чорним короткий свій вік/ Хижо шкірячись боком посунув у сніг» [9]. У народних уявленнях вовк завжди вважався сміливим, підступним і небезпечним звіром. За поліськими переказами, цей хижак був створений чортом саме на шкоду людині. Водночас вовку приписували здатність знищувати чортів: Якби їх грім не бив та вовки не виїдали, то їх би такого розводилося, що і світу не було б видно. Український фольклор рясніє численними легендами й казками, пов'язаними з народними уявленнями про вовків. Особливо популярними були сюжети про вовкулаків — людей, котрі вміють обертатися вовком або обернених проти своєї волі [1; 411].

Кіт. Гурт Ворождень використовує зоообраз у колисковій «Муркіт – воркіт»: «*Ходи, коте, на руки/ Пазурями не стукай/ Голівоньки не мороч/ Склепи очі проти ночі/ Не муркоч/ Не муркоч/ коте-сну/ Не буди зорю-весну*» [9]. За деякими легендами кіт був створений Богом; це чиста тварина, прихильна до людини. В деяких місцевостях коту приписували здатність охороняти обійстя від усього злого. Кіт у слов´янських культах займає вагоме місце, він символ

оберегу дому (спить на печі, стереже спокій; не відходить далеко від дому, завжди повертається). Крім того, очевидно, здавна була помічена здатність кота швидко засинати, спати більшу частину доби. З цим був пов´язаний звичай класти кота в колиску перед тим, як туди клали дитину. Подекуди чітко простежується віра в те, що кіт є оберегом для дитини [2; 637].

Жаба. Цей образ знаходимо в таких рядках гурту Плач Єремії «Жах»: «*Там пускає з граба жовту слизь*» [9]. Та у пісні гурту Мандри «Орися»: «*В чорта роги – круторогі, очі як лещата/ Жінка в нього чорна жаба – бридка та вусата*» [9]. Також у піснях сучасних гуртів виокремлюємо образ царівни – жаби, притаманної для народних казок. Отже, жаба нечиста тварина. Жаба, наділялася здатністю приносити людині як добро, так і зло. За деякими легендами, вона була створена самим Богом. Убивство жаби вважалося тяжким злочином, яким людина могла накликати біду на себе та своїх близьких.

Водночас жаба виступала уособленням нечистої сили, її створення приписували чортові, а укуси цілком безпідставно вважали небезпечними й навіть смертельними. Жабу остерігалися брати в руки, боячись бородавок. У тому, що жаба перебігає дорогу або з'являється в хаті, бачили недобру прикмету. Жаба здавна використовувалася в замовляннях, ворожіннях та інших магічних діях як приворотний або відворотний засіб. [5; 380].

Зозуля. Цей образ присутній в пісні гурту Мандри «Перекотиполе»: «*Летіла зозуля над старою хатою/ Почала зозуля літа рахувати мі*» [9]. Також в композиції гурту Гайдамаки «Божественна тромпіта»: «*Закувала зозулечка, обірвалося сердечко*» [9]. Міфопоетична символіка зозулі пов’язана передусім зі смертю, з потойбіччям. Згідно з повір’ями, саме вона має ключі від вирію, відчиняє його ворота птахам, коли ті навесні вилітають на землю, й зачиняє, коли повертаються на зиму в царство померлих. Тому кажуть, що зозуля «відлітає найскоріше, а прилітає найпізніше». Першість серед птахів надається зозулі, звичайно ж, не за якісь її природні переваги; все визначається її міфологічними ознаками.

Зозуля – віща птиця. Її здібності віщування також від «того світу». Зозуля відмірює людям життя: почувши в лісі навесні перше зозулине кування, люди запитують у неї, скільки років їм залишилось жити. Дівчата звертаються до зозулі, як до ворожки, питаючи в неї, чи скоро вийдуть заміж. Зозуля завжди каже правду й не залишає дівчатам жодних ілюзій щодо заміжжя.

За допомогою зозулі селяни ворожать на врожай і достаток. Доброю прикметою вважається мати при собі гроші та хліб, коли вперше на весні почуєш зозулю. Якщо ж зозуля прилітає з лісу кувати до хати, це розцінюється як зловісне попередження перед чиєюсь смертю. Птахи є посередниками між світом живих і світом померлих. Ними передають батькам на «той світ» повідомлення про радісні й сумні події, разом із зозулями виплакують свій жаль і сум; від них сподіваються почути звістку про своїх рідних.

Зозулею стає жінка, яка втратила чоловіка, сина, брата, коханого; проклята батьками донька або мати, якій діти не подали. [3; 36].

Орел. В пісні гурту Плач Єремії «Хата моя» простежуємо образ орла, а саме: «*Тільки орел пролітає/ Він має добре око – Бачив багато і знає*» [9]. Божа

птиця, цар птахів і володар небес. Наділяється медіаторськими здібностями: забезпечує зв'язок між верхнім і нижнім світом. Вільно проникає в небеса і спускається в підземелля. Тому орлу притаманні амбівалентні якості: він не тільки користується возвеличенням, але й має риси схожі з образом нечистої хижої пташки. Орла рахують головним серед птахів [3; 558].

Півень. Символічний образ півня простежуємо в пісні гурту Гайдамаки «Karpatenska»: «Не заспівали треті півні/ Праведні сили спали» [9]. Півень - символ сонця, світла, вогню, войовничості; пильності; воскресіння; смерті та зла; сили чоловічої плоті; домовитості; господарності; каяття (у християнстві); передвісника біди, нещастя; жертви; відкривача скарбів; також він є оберегом від пожежі. Світова міфологія залишала пам'ять про півня як істоту, яку боїться нечисть.

У праукраїнців півень вважався передвісником зорі, сходу Сонця, а, отже, пробудження життя. Своїм співом півень проганяє нічний морок і всю нечисту силу [4; 28]

Сова. В таких рядках пісні гурту Тінь сонця «Гнилгород» простежуємо образ сови: «Із болота Сонця не видно - Лиш сови горевісний політ/ І волання сови опівночі Зазивають її повернуть додому» [9], в пісні «Коли ми прокинемось»: «І на чорну вечерю/ Зліталися сови/ Кров потекла/ По бабусиних руках» [9], а також в композиції «Болото»: І так дні за днями/ Без сонця, без квітів/ Кричу я совою/Між чорного віття/ І місяць, і зорі/ І схиблене небо/ Все кружиться й тане/ Все блідне без тебе» [9]. Сова - зловісна нічна птаха. Своєю появою біля дому сова віщує смерть, коли вона кружляє над домом чи подвір'ям, перед вікном, стукає в вікно, сідає на дах чи трубу будинку. Прикмета, що крик сови пророкує смерть, відома у всіх слов'ян. Нерідко такий крик характеризується як уїдливий сміх чи жалібне хникання, як стогін, виття або голосіння. Інколи пророкуванням народження дитини вважають крик сови біля будинку. У поляків відомі повір'я про душі нехрещених дітей у вигляді сови. На сході Польщі вірять, що сова, яка кричить вночі, скликає душі померлих. У сербів сова не що інше, як злі душі, здатні виманювати дітей з дому і позбавляти їх життя. Сова часто наділяється демонічними властивостями. У поляків існує повір'я, що сова виникла із чорта. Тому вона не переносить денного світла, а живе вічно. Сові також приписують роль хранительки підземних багатств. [5; 568] Тому у відрізку з другої пісні можемо тлумачити як віщування совою народження дитини, в пупорізки руки в крові.

Крук. Зустрічаємо цей образ в таких рядках: «Кров у полі, крук – у небі» [9] (Тінь сонця «Народу Руському похрещеному»). В народному уявленні нечиста (диявольська, проклята) і зловіща птаха, пов'язана зі світом мертвих. Крук – віща птаха, в ній бачать нечисту силу. Зграя круків рахувалась колись вісником нападу татар. Круки завжди летять слідом за військом, відчуваючи добич. Якщо крук каркає над головою мандрівника, з карканням пролітає над будинком, над двором, лісом, сідає на дах, на трубу, б'є крильми у вікно – означає, що мандрівник чи хтось в домі чи селі скоро помре. Якщо зграя круків пролетить над військом, воно зазнає поразки [1; 434].

Журавель (лелека). Цей зоообраз знаходимо в піснях Марії Бурмаки «Дотиком крила»: «Журавлинний ключ відмикає небокрай...» [9], «Вітри хижі носять у колисці/ Журавлині сльози» [9], також у пісні гурту Ворождень

«Пір'я»: «Чи чув як лелеки ридають у луках» [9]. Лелека (бусол, чорногуз) в українців – святий птах. За легендами, він походить від людини, яка згрішила колись проти Бога і тепер, у пташиній подобі, старанно спокутує свою провину. Вбивати птахів або руйнувати їхні гнізда вважалося великим гріхом. За це винного було суворо покарано – хворобою, злиднями, а то і смертю.

У західних українців є прикмета: побачиш журавля в польоті – до щастя, а сидячим – до нещастя. За уявленням українців, журавлі зимують у вирії: восени вони несуть туди грішні душі, а весною приносять звідти нові – душі дітей, які будуть народжуватися весною або літом. Лелеку шанують різні народи. Вважається, що він приносить людям добро: дітей, щастя, весну. Багато вірувань пов'язані з його «вірністю у шлюбі»[2; 228].

Риба (щука). Мандри «Хай не буде тобі сумно»: «Б'ється щука у тенетах» [9]. Риба, як відомо, живе у воді. А вода – це праматір світу. Саме з води, за міфами й легендами різних народів, виникло все живе. Отож риба, як і вода, символізує життя, очищення, здоров'я і плодючість. У багатьох народів є легенди про велетенських рибин – двох чи трьох, які тримають на собі землю. Коли ті риби ворушаться, бувають землетруси. У снах риба віщує жінці народження дитини. Риба пов'язується зі святом весняного відродження, воскресіння природи. Саме на свято Явдохи (14 березня) Щука – риба розбиває кригу. Міфічна Щука – риба є посередником при переправленні покійників на той світ.

На Буковині відомі легенди про країну померлих, де живуть у злагоді й добробуті напівлюди – напівриби – рахмани. Щучий образ наділяється рисами хижака і, як видно з казок, магічною силою.

В Україні шанують міфічну рибу, яка була «спершовіку»: вона все бачила, все знає, що є і що буде, ще й має стати свідком кінця світу [4; 505].

Отже, можемо зробити такий висновок, що у піснях сучасних гуртів використовується традиційна символіка, адже зоообрази несуть всю ту семантику, яка була нагромаджена нашими предками протягом великого відрізку часу. Ніяких відмінностей під час дослідження текстів авторських пісень я не знайшла, тому для нас стає зрозумілим, що сучасні гурти активно користуються фольклорними зоосемізмами, чим збагачують внутрішнє наповнення своїх текстів.

Література:

[1] Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н., Гура А. В. Славянские древности в 5 томах. Т. 1 А – Г. М.,1995. – 584с.; [2]Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н., Гура А. В. Славянские древности в 5 томах. Т. 2 Д – К. М., 1999. – 697с.; [3] Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н., Гура А. В. Славянские древности в 5 томах. Т. 3 К – П. М., 2004. – 699с.; [4] Виноградова Л.Н., Седакова И.А. Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 4. М., 2008. С. 286-294.; [5] Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции / РАН. Институт славяноведения и балканистики. – М.: Индрик, 1997. – 912с.; [6] Дмитренко М. К. Що таке символ? //Потапенко О., Дмитренко М., Потапенко Г. та ін. Словник символів. – Київ: Редакція часопису "Народознавство", 1997. – 156 с.; [7] Дунаєвська Л.Ф. Українська народна казка. - К.: Вища школа, 1987. - 127 с.; [8] Пастух Н.А. Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі". Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня к. філол. н./ Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2001. – 18с.; [9] http://nashe.com.ua/artist.htm

Юрій КОВАЛІВ (Київ)

ДО ПРОБЛЕМИ ВІДНОВЛЕННЯ ВТРАЧЕНОЇ РЕФЕРЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНО – ЛОГО –КОСМОСУ

Стаття присвячена висвітленню забутої знакової системи українського народу, що потребує реставрації та адекватного застосування.

Ключові слова: еквівалентність знакових систем, сакральна семіотика, сигніфікація, інтермедіальність знакових систем, референційна основа етно-лого-космосу.

The article is devoted to the forgotten sign of the Ukrainian people in need of restoration and adequate application.

Keywords: equivalence of symbolic systems, sacral semiotics, syhnifikatsiya, intermedialnist sign systems, referential basis of ethno-logo-space.

У філології, історії та інших гуманітарних науках традиційно авторитетом користуються тільки записані тексти, усне мовлення та інші форми позавербальної комунікації ставляться під сумнів. Свого часу М. Грушевський («Історія української літератури») спробував було спростувати такі уявлення, доводячи еквівалентність писемної та усної словесності. Їхню єдність потверджують парсуни Мамаїв, на яких зображення супроводжується вербальним коментарем. На жаль, аргументи вченого лишилися не почутими в наукових колах, дарма що фольклорні твори зазвичай первинні, зазвичай живлять літературу, зумовлюють появу стилізацій та нових жанрових форм.

З погляду постструктуралізму, тлумачення тесту вихлюпнуло за межі безпосереднього письма, охопило велике коло предметів довкілля, що потребують відповідного декодування. Тому ідея книжки, графічно оформленого документа видається сумнівною, адже носіями інформації можуть бути будь-які явища природи та соціуму. Особливо важлива така настанова, коли йдеться про сакральну семіотику, що виконує не лише ситуативну, прагматичну функцію єднання мікро- й макрокосмів, а й метафізичну, актуальну в ситуації тут-і-тепер, тут-і-завжди. На ній базується національний світ, зокрема в системі міфемних структур, архетипних блоків, які зберігають в собі не лише етногенетичну пам’ять, а й екзистенційну основу буття, властиву тільки цьому етносу, а не іншому.

Втративши її на підставі несприятливих об’єктивних чи суб’єктивних обставин, він позбавляється своєї сутності, закодованої у тільки йому відомій знаковій системі, відновити яку майже неможливо. На неї накладаються неадекватні матриці, спотворюючи її іманентні та хронологічні характеристики. Часто знакову систему на кераміці, рушниках, писанках тощо трактують зазвичай як естетичний орнамент, хоча елементи, з яких він складається, мають всі ознаки тексту, що, на жаль, став «темним».

Однак вона набуває сенсу палімпсесту, проступає крізь нашарування довільних інтерпретацій, що супроводжуються заміщенням основного предмета іншим, неадекватним, як, принаймні, трагедія Трої, віками трактована у значенні поетичного вимислу Гомера, допоки не з’явився Шліман, аби поставити всі крапки над «і». У такому разі серйозно пошкоджена знакова ситуація, що предмет вже не виконує своєї знакової функції, тому що розірвані зв’язки, якщо послатися на модель Огдена-Річардса («Значення значення», 1923), між референтом (предметом, який називають), референцем (думкою) та символом (словом). У такому разі

означник вже не відсилає до означуваного, тому може означати, що завгодно, як наприклад, відома фабула «Подоляночки», яку нині трактують, наприклад, як дитячу хороводну гру, забувши про справжнє сакральне призначення жанру. Довільна розбалансована сигніфікація в минулому значущих текстів, що призводить до їх профанації, зумовлена втратою розуміння первинної знакової системи, її своєрідної «абетки» українського етно-лого-космосу. Не зафіксований писемно, як грецький, індійський, шумерський чи будь-який інший міф, він випадає з поля зору наукової рецепції, схильної довіряти лише графічно фіксованим документам, тому навіть археологічні відкриття підверстує до панівних інтелектуальних схем.

Так сталося з трипільською культурою, культурою скіфів-землеробів тощо, приписувана будь-якому етносу, лише не українському, тому й склалася думка, що він ні до чого на «рідній не своїй землі», бо не відомо звідки з'явився у надто пізній час серед слов'янських народів – аж до вигаданої заідеологізованими істориками «колиски трьох народів». Таке уявлення спростовують не писемні, а інші документи, які треба вважати еквівалентними шумерським, давньоіндійським, давньогрецьким, скандинавським та багатьом іншим. Тому апеляція до української календарно-обрядової поезії, казкових сюжетів як уламків фабул колишніх міфів, курганів на кшталт Високої могили, наділених аналогічним функціональним призначенням, що й єгипетські піраміди або вавилонські зіккурати, наскельним зображенням Кам'яної могили, що, за відкриттям Даниленка, виявилися як протошумерськими, так і протоукраїнськими. Неабияке значення також має перегляд знакової системи рушників, писанок, кераміки, що має давнє походження та власну граматику. Відновлення втраченої референції дозволить побачити дійсність такою, якою вона була насправді, що свого часу здійснила порівняльна лінвістика, звернувшись до методології з'ясування гіпотетичних прамов, які лягли в основу концепції індо-європейської мовної сім'ї. Шлях, запропонований компаративістами, пролягає від видимого до сутнього, що можна продемонструвати бодай на прикладі дерева. Сигніфікативна єдність зберігається при розмаїтті конотацій. Його не однаково трактуватимуть садівник, столяр, будівельник, художник – кожен вкладатиме в нього свій сенс, але воно лишатиметься самим собою у собі. Ще складніша значеннєва ситуація складається, коли в дереві вбачають символ «світового», вертикальну смислово амбівалентну модель світу, що виявляє суть міфічної світобудови та космогенезу, фабулу сакрального шлюбу Неба і Землі, горішньою і долішньою сферами буття. Асоційоване з чоловічим (фалічний образ) і жіночим началом (діва у стовбурі на зразок Ганни-панни), воно передусім пов'язане з постаттю амбівалентної Великої Матері, що концентрує в собі еротичні й танатосні інтенції. Відображена переважно на рушниках, вона, починаючи з архаїчних часів, виконує структуротвірну функцію впорядкуваного світу. Світове дерево, в українській свідомості ототожнене з вербою або ясеном, набуває онтологічного сенсу взаємопов'язаних між собою трьох світових рівнів – небесного (крона), земного (стовбур) і потойбічного (коріння), а по горизонталі вичитуються хронотопні сюжети дня і ночі, космосу й хаосу. Водночас ідеться про світову вісь, унаочнену також образами гори, лотоса, стели тощо. Символ дерева вказує на давнє походження, на відміну від

символу трави, характерного для народів, що не мають свого етнічного коріння, як-от американці, власне європейці, заселені на колонізованих ними землях. Їхня сутність адекватно сформульована у збірці «Листя трави» В. Вітмена.

Задокументалізована на рушниках архаїчна фабула Великої Матері (Magna Mater), що має аналогії в переважно писемних текстах інших етнокультур, але в українській свідомості пов'язана з трипільською культурою, з пануванням матріархату, що, як потверджують етнологи, позначилося на структурах національної родини, в якій жінка має рівні, коли не більші права з чоловіком. Символ Великої Матері засвідчує архітекстуальну основу нових сюжетів, що в семантичних глибинах приховують космогонічні та сімейні історії, які постійно розгортаються у варіативних композиціях. Такий багатовимірний палімпсест стимулює можливості етногенетичної пам'яті, розгортаючи її в історіософські концептуальні колізії. Схожим смисловим навантаженням наділені давні за своїм походженням щедрівки (наприклад, лемківська пісня «Ще не було з нашада світа…»), які не мають відповідностей у світовому фольклорі, фокусують у собі космогонічні події, відмінні від біблійних.

Особливо багата на сюжетотворення писанка як втілення засновника світу Рода, оснащена рясною символікою барв та зооморфних, флористичних, геометричних, синтетичних фігур, астральних знаків, тобто елементів забутої нині «абетки», які вважають формою народного мініатюрного розпису, пов'язану з Великодніми, християнізованими святами. Насправді писанки мають давніше походження, бо перша їх поява зобов'язана трипільській культурі, коли вони поширювалися зі знаками жовтих, іноді жовто-зелених дужок чи спіралеподібних чорних смужок, що інтерпретували безкінечний космічний рух. Найчастотнішим знаком у писанковій семантиці вважається було і лишається сонце, символами якого вважають коня, оленя, тринога, рожу, промені, восьмикутники тощо, попри те, що кожен елемент мав власну конотацію. Трикутник, наділений еротичним змістом, пов'язували зі стихією води, повітря і вогню, спроектованими на стосунки матері, батька і дитини, а сорок клинців-трикутників, кожен з яких уособлює певне божество, стосувалися рільничої культури та родини, життєвого шляху особистості. Особливе місце відводилося «світовому дереву», вужеві, який заковтує свого хвоста, – вони вказували на нескінченний рух буття тут-і-тепер, тут-і-завжди. Писанка репрезентує астральний сенс, як і гіпотетична «Велесова книга», в якій формульовано знання з космогонії і гравітації, позбавленої первісної наївності: «Се бо Дажбо створив нам яйце, що є світ-зоря, яка нам сяє. / І в тій безодні повісив Дажбо землю нашу, / аби тая удержана була».

Іноді сакральна семантика має інтермедіальний сенс, що спостерігається на прикладі безконечника, репрезентованого вербальним текстом, часто трактованим як дотепний жанр фольклору («Був собі журавель та журавочка…», «Біг вовчик через воду…» тощо), синкретичним хороводом «Кроковеє колесо», що має солярний зміст, як і сварга, візуальним зображенням Мізинської стоянки на Чернігівщині, названим меандром, винайдення якого приписують грекам. Інтерсеміотичне бачення безперервного руху буття під різними кутами зору відмінних художніх жанрів,

які притаманними їм виражально-зображальними засобами схоплюють, зчитують онтологічну фабулу, прийом фокалізації дозволяє бачити явище в розмаїтті його єдності. Всі ці еквіваленти потребують синхронного прочитання при дотриманні збіжності горизонтів розуміння закодованої в них давньої інформації. Її ретельний аналіз за умови верифікації семіологічного матеріалу дозволить по-іншому сприйняти світ, як, наприклад, відкриття Трої, яку вважали художньою вигадкою Гомера, або трипільської культури, або дешифрування протошумерської Кам'яної могили. Пошуки втраченого ключа адекватного декодування сакральних систем сприятимуть відновленню розуміння українського космосу в контексті аналогічних структур імагологічного змісту, при конструктивному їх зіставленні з використанням методологічних принципів компаративізму та ідіографії, а також фольклористики, міфології, філології, етнографії, мистецтвознавства, археології, герменевтики, філософії тощо, тобто йдеться про скоординовані інтердисциплінарні студії, про культуру конфлікту інтерпретацій, уникаючи вердиктів, знання в останній інстанції.

Потреба поновлення референційної основи українського етно-лого-космосу, фіксованого різножанровою сакральною знаковою системою, що викликає асоціації із «втраченою грамотою», має початися з гіпотетичного припущення вірогідності існування такої системи. Поновлення її референції зумовлене невизначеними зв'язками між архетипами, міфемними реаліями, нез'ясованими причинами їх появи і специфікою тяглості, адже обставини, що їм передували чи їх супроводжували, адекватне декодування не обов'зково писаних текстів дають змогу відтворити сутність і перспективу національного етно-лого-космосу. Шляхи до істини можуть бути означені, жоден з них не кращий від іншого, тому лишається тільки постійне наближення до неї, повністю відомої Богові.

Ольга КОВАЛЬЧУК (Львів)

ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГІЧНА СФЕРА ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КОЛОМИЙОК: ТРОПИ

Лаконічність коломийок вимагає віртуозного способу викладення змісту у двох рядках. Виконувати таке завдання допомагає інакомовний слововжиток (порівняння, епітети, метафори, метонімії, перифрази, евфемізми, катахрези, гіперболи, мейозиси та символіка). Тропи як заощаджують місце у творах, так і підсилюють смисл проспіваного.

Laconism of kolomyikas demands virtuosic way of interpreting a sense in two lines. To perform such a task helps figurative word usage (comparisons, epithets, metaphors, metonymies, periphrases, euphemisms, catachreses, hyperbolas, underestimations and symbols).Tropes both save space and strengthen the plot of that was sung.

Помітну роль у створенні експресивності коломийок на вербальному рівні відграє «інакомовний» слововжиток, тропи. «Коріння цієї переносності – в загальній антропоморфічній, пантеїстичній природі первісного міфопоетичного світовідчуття» [29; 240]. Останнім науковці цікавилися віддавна, проте небагато уваги надали функціональній ролі тропів у коломийках, тому ми обрали її за предмет нашого дослідження, базуючись

переважно на власних польових записах і принагідно наводячи паралелі з давніших джерел, які подано нижче.

Кожен називний вираз – первісно поетичний, як «трава зелена», бо етимоном до «зелений» є «зело». Про це свого часу написав О. Потебня. У процесі переосмислення слово може набувати нової семантики, наприклад, «зелен-молод» як «незрілий» тощо [23; 64–66]. Нові переносні значення утворюються при поєднанні етимону в різних контекстах [25; 38]. При дослідженні частинки –к**рас**– на рівні діахронії помічаємо смислові трансформації: -**ра**- несе значення світла (пор.: єгипетський бог сонця, українське «красний» у значенні яскравий, російське «красно солнышко»). Діахронно валентність етимону розширюється, він трасформується до «**ра**дість», тобто «наступним кроком у розвитку поняття світла був перехід від краси до кохання: світлий, ясний, красний» [22; 39]. Концепти краси і світла існують поруч: дівчина, прикрасившись зорею, стає гарною: «А вже ж я ся не дивую, чому Марця красна – Коло неї вчора рано впала зоря ясна. Як летіла зоря з небес, тай розсипалася, Марця зорю позбирала і затикалася» [32; 171]. Подібні мотиви пізніше зафіксували В. Гнатюк [12; 2] та В. Сокіл [30; 508].

Тепер дещо про тропи. Залучаємо **порівняння** до них (*хоча два його члени, компарандум (порівнюване) та компаратум (засіб порівняння), вживаються у номінативному значенні, проте створюють один образ, маючи спільну підставу, терціум компараціоніс. Тут ідемо за О. Потебнею, який зазначав, що засіб порівняння може мати як 1) збіг лексичного і граматичного значення із порівнюваним, 2) відсутність явно вираженого значення та 3) підкорення образу значенню, наприклад, «перехід обстановки у символ» [24; 213])*. Автор фіксувала їх різні види: сполучникові, безсполучникові, заперечні, менше у формі орудного відмінка, як у сучасному записі з села Бітля Турківського району: «Коли прийшов до дівчини, стали ноги дротом» [1; 1]. Давнім творам у більшості притаманні прості візуальні компаратуми, новішим – складніші: «На Марисі кучерики, як на бараночку», «А у любка сиві вічка, як у соколочка», «Чи тужиш ти так за мною, як я за тобою?», «Віддалась мя, моя мати, тай за старенького, Казала-с ми шанувати, як молоденького» [32; 171–173], ускладнені залучають й інші тропи, наприклад, символи: «Там-то ручка, там-то личко, як у соколойка» (коханого парубка) [32; 172]. Сучасний матеріал автора показує тенденцію до трансформації внутрішнього наповнення коломийок, наприклад, зменшення кількості порівнянь.

Художня мова коломийок містить низку традиційних і новітніх **епітетів:** тавтологічних (*О. Веселовський виокремлював тавтологічні епітети – які називають очевидну ознаку [3; 59].*), метафоричних, метонімічних, гіперболічних, іронічних (*Про різновиди епітетів детальніше у праці Волинського П.К.Основи теорії літератури [5; 151])* [5; 151]. У коломийках маємо очевидні характеристики: «біле личко», «білі ручки», «чорні очка», «русин молоденький», «волики сивенькі». Номінативна лексика теж може стати художнім епітетом у певному контексті, втрачаючи денотативність: «дівчина-ягідка» (відбулася метафоризація образу: красива панна), «поле ізкошено» (символ неслави), «девєте пістолє» (присутня гіперболізація: вісім видів зброї для вирішення складного завдання не підійшло, аж дев'ятий впору). Для акцентуації тем коломийок єдиним влучним штрихом залучаються «loci raritates»: «чорнобрива матір», «дівчина

мізерна», «дівчата горбатенькі», «дівчатонька череваті», «ти клаповушка», «хлопці городенскі», «парубчина на бакир шипчина», «мальовані хрести», «коничейку, грива в тя дротова» [18; 1–4]. Художню експресію епітета підсилюють поєднання асоціацій, з відчуттями як смак, слух, дотик, зір, які активізують закладену в слові пам'ять органів відчуття (*О. Веселовський називав їх синкретичними [3; 63,73].)* («красненькі дівчатонька» (гарні), «білі ручки» (молоді), «не чини так гучно»).

У коломийкових **метафорах** ознаки переміщаються принципом уподібнення чи розподібнення. Іноді розуміння їх полегшує паралелізм, як у записі автора з села Погірці, що на Самбірщині: «Всі хмаринки докупоньки, но одна бокує, Усі гості на весіллі, но тата бракує» [1; 21]. Е. Тайлор та Хв. Вовк виводили корені цього тропу з антропоморфного та пантеїстичного світовідчуття [4; 171. 27; 130–131]. У монострофах творяться яскраві рухомі образи: сонце сходить, дощ іде, співанки буде посіяно: «Співаночки мої любі, де я Вас подію, На Чертежи в славнім селі по горах посію» [19; 43] (варіант записав Г. Дем'ян [14; 337]). Озвучений мотив має тяглу традицію і простежується сьогодні на Стрийщині, Сколівщині, Старосамбірщині, Самбірщині, Турківщині (Львівська область), Міжгір'ї, Воловеччині Закарпатської області, Долинському районі Івано-Франківської області [1].

З фонду текстів помітною як на рівні діахронії, так і синхронії стає важлива роль заміни слів за суміжністю. Для створення образів задіюється **метонімія** на означення речі замість особи/осіб: «Мила дівко, на добраніч, добраніч, добраніч, Лишаю тя <u>свою руку</u> на ніч, на ніч» (Н. Рожанка, Сколівщина) [1; 1]; назва властивості замість її носія: «Ішов бойко за волами, накрився полами, За ним, за ним <u>білявина</u> з чорними бровами» (запис другої половини XIX ст. з Бойківщини) [19; 18] або «Ой буду я казати молодій <u>білявці</u>, Оби мня почекала під Кривим на лавці» (Н. Рожанка) [1; 1]; назва одномоментної дії замість усього процесу – поширене явище: «Коню мій, вороненький, коню, мій коню, <u>Колись ім, тя осідлала</u>, тепер тя ся бою» (замість «колись їздила на тобі», Сколівщина, 2012р.) [1; 1]. Метафора та метонімія – складніші засоби поетизації мови, ніж порівняння, вимагають досконалого володіння словом, відповідно і використовуються рідше.

Перифрази, заміни слів та евфемізми у сороміцьких коломийках пов'язуються з табуйованими у мовній свідомості «порядних» людей поняттями на означення певних частин тіла, непристойних дій чи біологічних процесів, номінаціями розпусниць та розпусників або ж у творах з образами «нечисті». Натуралізм зображуваного вимагає прикриття брутальних, згрубілих слів і виразів іншими**.** «Подвійний» зміст коломийок відчитується при виголошуванні несподіваного, недоречного до контексту неримованого слова («Причесався, прилизався, в білі гаті вбрався, А як пішов до дівчини, на порозі <u>всівся [1; 5]</u>).

Для насміхання над ситуацією чи певною особою, її рисою характеру коломийки застосовують **іронію**, **сарказм**, залучаючи несподівані зіставлення, кінцівки, що споріднює їх з анекдотами: «Ой ходив я до дівчини, та я находився: Мої сини пасут воли, я ще не женився» [18; 5], «Ой любив я дівок сорок, а молодиць триста, Дяковати Господеви, що ще душа чиста [2; 72. 1; 6]. За словами самих виконавців, кпини спрямовані на пожвавлення ситуації, залучення нових дійових осіб до співу-діалогу, а не на образу. До

злого сарказму в коломийках справа рідко доходить. Іронія ж тісно пов'язана із колективною свідомістю, її знанням: коли проспіване суперечить дійсності, слухачі посміхаються. Перифрази, заміни слів, евфемізми, іронія, сарказм – улюблені, прості й одні з ключових засобів художньої мови коломийок до танцю і до забав.

Щодо **оксиморонних образів** та **катахрез** [10; 57. 29; 261], то перші вживаються вкрай зрідка у строфах про нещасливу долю, заробітчанство, сімейне життя і вражають свідомість натуралізмом зображеного: «Надыйшов дрібный дожджик та долі річками, Та вже гниют тоты ручки, що так выгравали» [30; 528]. Останні ж на рівні діахронії показували відмінність етимологічного і набутого значень, а на синхронному – неприродність: «страшна любка» (якщо когось полюбити, то він не може видаватися неприємним, бачимо невідповідність епітета), «карі коні» (такими бувають очі, ознака з часом перенеслася на тварин за подібністю), «сиві коні», «сива голубка» (сивий – це той, що з віком втратив природне забарвлення волосся, відповідно, коні та голуби сивими не бувають (тим більше, що коні покриті шерстю, а птахи – пір'ям). Отже етимон діахронно під впливом нової валентності трансформував семантику).

Для досягнення вражаючого ефекту у коломийках використовується перебільшення й применшення. **Гіпербола** підсилює образ, наприклад, сум жінки за рідною домівкою показується через безконечний плач ("цілий вік все плачусь"). Стосовно образів, побудованих на основі **мейозису**, то їх легко простежити у співанках, де ідеться про прохання, де хлопець вимолює зустрічі хоч на хвилину, а також у жартівливи: недоладна господиня звертається, щоб позичити їй небагато продуктів для приготування їжі. Протягом двохсотлітнього часового відтинку простежується популярність л**ітоти** для виокремлення одиничного з ряду: «Не піду я за нікого, лиш за війта сина», «Ніхто ми ся не сподобав, іно Ясюненько» [32; 171–172] або надання іронічного забарвлення: «Коби не ти, файна любко, тай не твої танці, Не стояв би мій коничек, тай не згибав пальці» [19; 14].

Структура художньої мови коломийок показує широке застосування **символів,** часто полісемічних, що стимулює слухача творити в уяві власну картину. Матеріал збірок В. Гнатюка показав, що поруч зі символом, як правило, існує образний паралелізм, який цілком розкриває значення тропу. Із 8622 прикладів у понад 10% виявлено символічні паралелі. У них використовуються такі об'єкти зіставлень: *дерева та кущі* – 2% від загальної кількості коломийкових текстів, *трав'янисті рослини* – 1,5%, *явища природи* – 1,15%, вода – 0,75 %, *птахи* – 0,70%, *космічні об'єкти* – 0,5 %, *вогонь* – 0,5%, *дороги, шляхи* – 0,4%, *каблучки* («перстені») – 0,3%, *одяг* – 0,75%, *музичні інструменти* – 0,11%, *риби* – 0,21%, домашні *тварини*, дикі тварини – 0,15 %, пиття – 0,28%, те, що котиться, розсипається – 0,07% , 0,07 – яма, канава, а портретні деталі (коси, кучері), предмети особистої належності – решта.

В полі зору кожного суб'єкта перебувають **астральні світила та атмосферні явища.** У коломийках сонце, місяць, зорі, вітер, дощ, роса, мороз етноестетизовані, а надто ті, що мають додаткові властивості, окрім кольору, форми, руху. Якщо з'являється ще якась нехарактерна риса, то означуваний носій риси виокремлюється, тому «місяць, який може ще рости

– напротивагу сонцю – піднімає місяць на вершину ієрархічної піраміди значень, функцій, а також частотності вживання у народних творах. Це виділяється, наприклад, у звертаннях до хлопця, як до місяця. **Бестіарій.** Чотири основні класи тварин (за кількістю, місцем перебування, модусом пересування): звірі, гади (з підгрупою комахи), птахи і риби. Дослідники одностайні, що домінантним серед естетизованих тваринних символів є кінь, що пояснюється його місцем у житті нашого етносу протягом тривалого часу [8; 13. 7; 15]. «У процес естетичної канонізації були включені найяскравіші, з погляду колористики, голосових характеристик та фізичних ознак, **орнітологічні образи** – зозуля, орел, сокіл, які в народнопісенних текстах набувають ознак своєрідних етноестетичних домінант. Такі, схоплені з навколишнього світу, образи відзначаються надзвичайно високою частотністю вживання та достатнім ступенем поетичної експресії» [7; 15]. Ось як у творах подано символіку **риби**: «Тече річка, тече річка аж до Синевідска, Рибка ми сі сподобала, має гарні вічка» з першого рядка складно зрозуміти про що йдеться і як риба може мати гарні очі, так само загадковим є символічне порівняння: «А мій милий такий файний, як у риби очко» [11; 44, 36] . Очевидно, що ані риба з круглими очима не може сподобатися, ані милий не може бути схожим на предмет порівняння. «Фольклорна естетика дає відповідь на це питання, – пояснив І. Денисюк, – «Фартух прала дівчина, Плескалась, як рибчина». Народний поет милується динамікою води і риби [8; 12]. Російська дослідниця А. Кулагіна проводить іншу асоціацію: «риба не може жити без води, як хлопець без дівчини» [13; 114].

Найпопулярнішим об'єктом зіставлення у коломийках є **рослинні образи-**символи барвінок (рідше «бразилія», «васильок», «зілє», «коноплі», меліса, отава, пшениця, «розмайрин», «рожа», «росада», рута, «садовина», татарка, трава, «тринда», «чічки» та ін.). Зустрічаємо мотив привезення зілля чи барвінку на віночок: «Ой поїхав мій миленький аж до Кутіночок, Привезе ми з Кутіночок зілє на віночок» [11; 38], значить візьме заміж. Барвінок – безконечник. Ще вічнозелений, тому символ життя (кладуть на могилах), нескінченної любові у весільному обряді й ліричних піснях. Інші квітково-трав'янисті рослини теж пов'язані з коханням, при розвиванні якого рослинність буяє. Трава зелена у поєднанні з вишневим садом вказує на наявність незаміжніх дівчат, у запрошенні туди відчитуються майбутні відвідини дівчат: «Ей, підемо, пани брати, в вишневий садочок. Тамка трава зилиненька лиш по поясочок» [12; 14]. Застереження лише до порослої травою стежки – це ознака забуття [9; 602]: такою стежкою «любко не ходить». **Конопля** – рослина, яка в українських віруваннях обдаровує людину плодючістю, тому новонародженого перев'язують матіркою конопель**,** що означає родючість [4; 194]. Коломийки підхопили цей образ, символізуючи ним стосунки молодого хлопця та дівчини: «Ай відки ти, білявчино, чейже з Волосєнки? Вітер віє, сімя сіє, дрібні колопеньки» [11; 30]. **Квіти** натякають на наявність коханого, прохання не топтати садовину віднаджує нелюбів: «Ой вийду я на дорогу, Ой Божи, мій Божи, Садовина, як виноград, червона, як рожи», «Ой не ходи попід хату, не допчи лілії, То лілію-м посадила своїй компанії» [12; 14,15]. Психологічний паралелізм зі **скошеною поляною** у першому рядку не віщує хороших подій у другому, адже скошена трава –

образ-символ, рівноцінний сплюндрованій жіночій репутації: «Ой поляно, поляночко, люди тя скосили, А на мене молодого неславу зложили» [12; 9].

Поширеним в українському фольклорі і коломийках є образ могили, що розмовляє з вітром (*пор.: І. Франко у другому томі «Галицько-руських приповідок» пояснив, що приповідка «Могила з вітром говорила» означає «пусте говорити» [6; 545]* [6; 545] про можливість бути розкопаною і зродити **жито –** символ життя. Цей містичний образ має глибокі корені і пов'язаний з лімеальними ситуаціями життя людини [27; 113] (*Жито – символ життя, що супроводжував фактично всі етапи існування людини (народження, одруження, смерть). У давнину шлях за домовиною посипали житнім зерном, інколи його клали у домовину, що означало побажання, щоб в оселі продовжувалося життя. У наведеному контексті – це знак перемоги над смертю [27; 113])*. У рукописному збірнику пісень 1850-х років з Покуття та Поділля, що зберігається у відділі рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника маємо іншу валентність словосполучення: «Ой висока полонина с вітром говорила: «Коби мене розкопати, жито бим зродила» [20; 14]. **Пшениця,** як інші злакові та рослини, які з однієї зернини дають значно більше врожаю, — ознака багатства, плодючості, добробуту, у коломийках вказують на наявність когось/чогось у великій кількості: «Ой на ланку пшениченька, на ланку, на ланку, Білецькії дівчатонька всі на айзибанку» [11; 29], при антонімічному вживанні поєднується зі словом «видзьобана», що вказує на погану якість (виконавської майстерності: «співанка мізерна», або коли засватали кохану парубка, він скаржиться: «Та що ж мині по пшеници, коли нима зерна, І що ж мині по дівчині, коли вна мізерна?» [11; 44]).

Із кущів найширше вживані назви «калина» та «ліщина». **Калина** – полісемантичний символ духовної, тілесної чистоти, краси а теж України: «Ти червоная калино, чого в лузі стоєш? Та ци ягід ти жалуєш, ци ся сушу боєш? Та бо ягід не жалую, ни ся сушу бою, Та я стала та думаю, чим зацвити маю. Та бо зацвину червоно, мене люди знают, Та ми червоні калині гіля обламают» (Дидьова) [12; 11]. Мотив ламання калини на синхронному рівні варіативний: у Карпатах зі специфічною рослинністю таке ж семантичне навантаження несуть ялина: «А я буду ліс рубати, ялину ламати, Та до мої матусеньки в гості заглядати» [14; 346], тростина [14; 346], ліщина [14; 346]. Образ на рівні діахронії зазнає подвійної трансформації у коломийці про «калинову хату» – означаючи домівку, у якій прибрано (*пор. вираз : «У хаті, як у віночку». Інший символ дівочої «чистоти» трансформувався, набувши значення «охайність домівки»)*; рідше як загальний символ України в образних паралелях (якщо зіставити коломийковий матеріал з центрально-українськими піснями): «Який листок на яворі, такий на калині, Який любко в своїм селі, такий в Україні» [12; 28]. **Ліщина** – знак молодої дівчини, а вислів «гаю не рубаю» означає: «не женюся», отож маємо наступним чином поетично закодований зміст: «Ой я гаю не рубаю через ліщиночку, а я вдома не ночую через дівчиночку» [1; 8]. Оказіонально співають про ожину як знак неприємного товариства: «Яка гірка й ожиниця крузь пліт протяглася, Яка бідка нигіднийка до ня вчапилася» [15; 191]. З дерев – поширені дуб, явір, смерека, грушка (*«Вірування, зв'язані з рослинним світом, мають на Україні характер безперечно пізній, – дійшов висновку український етнограф Хв. Вовк, – та дуже часто вони й запозичені з заходу. Все те, що ми знаходимо, наприклад, за осику, березу, сосну, бузину, ячмінь, горох тощо, витворилось уже під впливом християнських ідей: сосна – дерево благословенне, вона завше зелена, бо її дерево виявилося непридатним на цвяхи для розп'яття Ісуса Христа; а верба – навпаки, – дерево прокляте, бо ж ті цвяхи були саме з неї зроблені; на осиці повісився Іуда, тому її листя безперестанку*

труситься, вона наводить жах на все лихе, з неї роблять кілки, що їх вбивають у груди відьмакам та взагалі ходячим мерцям; береза зблідла од першого наміру Іуди повіситись на ній; на бузину повішено святу Варвару Великомученицю, і тому в її кущах живуть чорти тощо […]. Слідів давнього шанування дерев та їх культу, здається, на Україні зовсім не заховалось. […] За єдині їх пережитки можна хіба що вважати ритуальне деревце. [4; 177–178]). У бойківських коломийках спостерігається поєднання останньої з кумедними випадками: «Ой їхало весіля попід мою грушку, зачепило за гілля, загубило дружку» [1; 8]. Недобре віщує **впале на землю дерево.** Проте, якщо похилилося на інше – це ознака кохання (за аналогією «хилитися» = ставати ближчим – дівчина у пісні ніжно просить хлопця: «Прихилисі, Іваночку, най шос тобі скажу» [26; 44]).

Символи зовнішності. Відчитати глибокий зміст пісні «Ой то я се додружчила коло молодої, Невеличку-м **косу** мала, позбула-м се тої» [14; 346] можна, провівши паралель із записом В. Н. Ястребова (з Херсонщини), з якого відомо, що дівчатам за втрату дівоцтва обстригали коси, але тільки в тих випадках, коли доведено їх зносини з парубками чужого села (також виразний релікт родового супільства) [4; 202]. Парубок, що має кучеряве волосся – ознаку щастя (*власника кучерявого волосся кликали перед випіканням весільного короваю вимести піч [4; 199].)*, символ краси, фізичного здоров'я і життя, оспіваний у низці коломийок. Здогадуємося про це з мотиву великої майнової заборгованості, зображеної у творі метафорично через дію, виконану над характерним атрибутом молодості: «Ой не ходи понад річку, не полоший риби, Бо вже твої *кучерики закупили жиди*. Закупили, закупили тай заторгували, А вже твої *кучерики навіки пропали*». Зразок записав О. Колесса 1886 року у селі Ясениця на Дрогобиччині [12; 40], «Ой коби ти, мати, знала, котра моя мила: кучерики зачесані, на личко румяна» співали у с. Волосянка Славського району у середині XIX століття [16; 2], «Ай під гайом зеленейким волики пасуться, Чорні очи провертають, кучері трисуться» (вказівка на присутність жвавої молодої особи) – співанку зафіксував Є. Бабанич у першій декаді XX століття в селі Н. Рожанка Славського району [17; 1], 2012 року у с. Нежухів на Стрийщині автор записала коломийку, що доводить сталість еталону краси місцевого жіночого населення: «Голівоньку б мила, мила, кучері чесала, До серденька пригорнула, ще й поцілувала» [1; 2].

Наостанок про **географію, середовища.** Географічний об'єкт **гора** – символ розлуки закоханих. Неможливе поєднання молодих – це «єдвабний шнурочок», барвінок, які стеляться через схили: «Через гору високую єдвабний шнурочок, Я не виджу, кого люб'ю, що то за смуточок» (запис І. Франка [14; 344]). Любовну семантику шовкового шнурочка як оберега любові проглядаємо й з обрядових пісень, де дівчина шовковими ниточками або шнурочком ноги в'язала, щоб дотримати вірності. В**огонь** українці вважають святим, до нього почувають особливу повагу. У коломийках любовної тематики маємо слова «блисло», «горить**», «згоріло»,** «палає» і подібні: «Ой згоріло серце моє, як житна солома» (закохалося серце), «В Старогвіздци загриміло, в Малогвіздци тихо» (грім набрав однакової з блискавкою символіки)х любити» [11; 45].

«Так само за святу вважають і **воду**; в неї не можна плювати, спорожнятись тощо» [4; 176]. У наявних текстах співанок її п'ють (кохаються), каламутять (вороги розлучають пару), у неї частково занурюються

(втрачають «вінок»), дівчата відмовляються воду носити, щоб загасити пожежу (люблять), у вирі перуть хустину (розлучаються). Звідси виводимо семантику: спосіб контакту з цією речовиною – характеристика стану взаємин молодих осіб. У збірнику В. Гнатюка маємо: «Коломия, Коломия по горі ходила, Зійшла з гори на долину, води ся напила» [11;.36], а 100 років згодом побачив світ майже не змінений варіант у записі Г. Дем'яна з с. Нагуєвичі: «Коломия, Коломия, по горі ходила, А як зійшла на долину, води сі напила» [14; 337]. Коломия тут – дівчина, «води ся напила» – пізнала кохання. Проте **вир** (буйна стихія) показує неможливість очікування, а особливо прання у ньому традиційного подарунку милого – хустини, незважаючи на принесене у жертву воді срібло: «Я на виру хусти перу, на споді сріберце, З ким гадала, шлюб не взяла, смутне моє серце» (запис П. Франка [14; 345]).

Розглянемо **сніг,** холодну субстанцію, температурну противагу вогню. Неприємна дотикова асоціація переноситься до сфери абстрактної – почуттів, означаючи відсутність коханого. Образ одинокої дівчини подано через символічну небувалу картину природи та зіставлення її з життєвою ситуацією у героїні: «Як не видно у Петрівку снігу біленького, Так не видно у Підгірках мого миленького» [14; 344. 1; 7]. Візуально опалий цвіт подвійно асоціюється як із снігом, так із квіткою, що передчасно загинула, не давши плоду, марною надією. Нехарактерна дія підсилює емоційне забарвлення коломийки, так само і заперечення морозу як причини відмирання. Останньою виявився психологічний стан героїні: «Впало цвіту на сім світу ни від морозочку, Й тяжкі думи обвивают мою головочку» [21; 86].

Підсумовуючи викладене у статті, скажемо, що хоча співанка – жанр Прикарпаття, Карпат і Закарпаття, коломийкова «тропіка» має спільне коріння із загальноукраїнською. Специфіка полягає хіба що у збагаченні національного фонду порівнянь, метафор, символів та інших засобів художньої мови асоціативними рядами з реалій цього регіону (географією, природним довкіллям, рослинністю, тваринністю, способом життя й господарювання, історією тощо), а також у самій лаконічності твору, яка спонукає до максимальної «закодованості», мінімалізму, етюдності, «штриховості» викладу матеріалу.

Література:

[1] Архів Інституту народознавства НАН України – Ф. 1, оп. 2, од. зб. 518; [2] Буковински русско-народниі песни / собр.з уст народа в Заставнецком повете П. Руснак. – Коломыя : Накладом печатни М. Белоуса, 1908. – 72 с.; [3] Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 404 с. ; [4] Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Вовк. – Київ : Мистецтво, 1995. – 336 с.; [5] Волинський П. К. Основи теорії літератури : вступ до літературознавства / П. К Волинський. – Київ : Рад. школа, 1967. – 448 с.; [6] Галицько-руські народні приповідки : у 3 т. / зібр , упор. і пояснив І.Франко. – 2-е вид. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – Т. 2.– 818 с.; [7] Гарасим Я. Етноестетика українського пісенного фольклору : автореф. дис. на здобут. наук. ступ. д-ра іст. наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика» / Ярослав Гарасим. – К., 2010. – 40 с.; [8] Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору / Іван Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2003. – Вип. 31. – С. 3–22; [9] Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 704 с.; [10] Качуровський І. Основи аналізи мовних форм : стилістика : у 2 ч. / І. Качуровський. –– Мюнхен–Київ : [б. в.], 1994. – Ч. 2 : фігури і тропи. – 236 с.; [11] Коломийки / зібр., упор., вст. ст. В. Гнатюк //

Етнографічний збірник. – Львів: НТШ, 1905. – Т.17. – 259 с.; [12] Коломийки / зібр., упор., вст. ст. В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Львів: НТШ, 1906. – Т.18. – 252 с.; [13] Кулагина А. В. Параллелизм и символика в частушках / А. В. Кулагина // Художественные средства русского народного поэтического творчества : символ, метафора, параллелизм. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1981. – Вып. 5. – С. 102–126.; [14] Народні пісні з батьківщини Івана Франка / зібрав та упорядкував В. Сокіл. – Львів : Каменяр, 2003. – 407 с.; [15] Народні пісні з голосу Параски Павлюк / зібрав і упорядкував В. Сокіл. – Львів : [б.м.], 2009. – 208 с.; [16] Наукові архіви рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського (фонд 28-3. – од зб. 43 : Коломийки, пісні (без мелодій) : родинно- та соціально- побутові, ліричні, весільні, гаївки / записано переважно в с. Волосянці Славського району Дрогобицької області. Подав Т. Ревакович. – 1863–1910. – 46 арк.); [17] Наукові архіви рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського (фонд 28-3. – Од. зб. 222 : Іде жовняр дорогою… Коломийки, пісні (без мелодій), вірші : побутові, ліричні, про 1 світову війну / записав Є. Бабанич від різних осіб, записи власних віршів Д. Буркова. в с. Н. Рожанка Славського району Дрогобицької області. – 1912–1917. –46 арк.); [18] Наукові архіви рукописів та фонозаписів ЛННБ ім. В. Стефаника (фонд о/н. – Од. зб. 2734 : Коломийки : збірка українських і польських, переважно сороміцьких пісень / авторство збирача невстановлене. – Перемишль, 1904. – 8 арк.); [19] Наукові архіви рукописів та фонозаписів ЛННБ ім. В. Стефаника (фонд НД. – Од. зб. 88 : Народні пісні з Галичини і Закарпатської України / зібр. А. Слюзар, І. Попадюк, Н. Рисочан і на Закарпатській Україні – А. Кралицький. – 2 половина XIX в. – 68 арк.); [20] Наукові архіви рукописів та фонозаписів ЛННБ ім. В. Стефаника (фонд НД. – Од. зб. 91 : Народні пісні з Покуття й Поділля, зібрані в 1850-х роках. – 19 арк.); [21] Наукові архіви рукописів та фонозаписів ЛННБ ім. В. Стефаника (фонд о/н. – Од. зб. 2669 : Народні пісні з Бойківщини : тексти магнітофонних записів 1977 року : у 2 ч. – Ч. 1 : тексти й алфавітний покажчик / зібр. Г. Дем'ян. – 463 арк.); [22] Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии, написанной для получения магистра славянской филологии. – Харьков : В университ. типогр., 1860. – 155 с.; [23] Потебня А. А. Из записок по русской грамматике : стилистика : в 4 т. / А. А. Потебня. – Т. 3 : об изменении значения и заменах существительного. – Х. : Паровая типография и литография Зильберберг, 1899. – 670 с.; [24] Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня / сост., вст. ст., коммент. А. Б. Муратова. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.; [25] Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник : переклад з російської / Олександр Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.; [26] Шідарідайдана : коротенькі співаночки або коломийки, які записав упродовж 1975-1989 років М. Савчук у с. Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області / Микола Савчук. – Ів.-Фр. : Ліпея-НВ, 1999. – 206 с.; [27] Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка та ін. – 3-є вид. – К. : Міленіум, 2005. – 325с.; [28] Тайлор Э. Б. Первобытная культура : пер. с англ. / Э. Б. Тайлор / зав. ред. О. А Белов. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.; [29] Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства : підручник для студентів ВНЗ / Анатолій Ткаченко. – 2-е видання. – К. : КНУ, 2003. – 448 с.; [30] Фольклорні матеріали з отчого краю / зібр. та упор. В. Сокіл та Г. Сокіл. – Львів : Місіонер, 1998. – 615 с.; [31] Франко І. Із уст народа / Іван Франко // Життя і слово : вістник літератури, історії, фольклору. – Львів : З друк. ін-та Ставропігійського під зарядом І. Пухира, 1894. – Т. 1. – С. 140–147; [32] Pieśni ludu ruskiego w Galicyi : u 2 t. / zebrał Żegota Pauli. – Lwów : Nakład. K. Jabłońskiego, 1840. – T. 2. – 217 s.

Любов КОПАНИЦЯ (Київ)

«ЕПИНИКИОН» ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА: ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕКСТУАЛЬНУ СТРАТЕГІЮ ПАНЕГІРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ В ПИСЬМЕНСТВІ XVIII СТОЛІТТЯ

Феофан Прокопович – головний представник нової, що тільки-но починається формуватися, літератури виразного світського змісту. Феофан стоїть не просто на порозі двох епох, але і на перетині шляху від літератури давньої до літератури нового часу, коли зароджувалися, взаємодіяли і зникали численні ідейно-естетичні явища. Тривалість творчого шляху Прокоповича і навіть неоднорідність аудиторії, до якої звертався Феофан у Києві, а потім і в Петербурзі, зрештою, різноманітність жанрів у літературній творчості письменника – усі ці обставини дають право виявити основні риси української та російської словесних культур перехідного періоду, тому що саме в особі їх найяскравішого представника найкраще прослідковуються всі культурні еволюційні процеси, тип функціонування літератури, а відповідно, і роль мистецтва у національно-культурному розвитку.

Література першої половини XVIII століття в усіх своїх видах демонструє формування нової культури: в ній утверджувався не тільки новий зміст, росло нове поетичне світобачення і світовідчуття, а й дедалі виразніше окреслюються контури тенденцій до зміни письменницького типу. Якщо авторами масової поезії цього часу – віршів-пісень переважно елегійного характеру, що побутують у рукописних збірниках, – були представники нижчого духовенства, дяки, недоучені студенти, письменні селяни, то в офіційну культуру петровського часу на зміну письменнику, що творить за словом чи внутрішнім переконанням, приходить мудрагель, віршороб, котрий пише на «замовлення або прямо за вказівкою» [1; С.125]. Ці зміни призвели до того, що офіційна література припинила пошуки гармонії та краси слова і щонайперше повинна була виконувати практичні функції. Очевидно, що це могла бути блискавична реакція на історичні реалії, докорінні зміни не лише в літературному процесі, а й передусім у виборі читача і глядача як елемента авторської стратегії, урізноманітнення текстуальних технологій. Однак до якої міри читач і його позиція в оцінці головних подій та історичних процесів, його переживання формуються твором, до якої міри твір мистецтва вливає на читача чи глядача, що важливіше в передачі естетичного досвіду митця через його твір – натхнення чи технічна майстерність? Цей простір питань і відповідей підтверджує літературна діяльність Феофана Прокоповича, котра становить собою один з перших прикладів нового письменницького типу, а його творчість демонструє зміни тактики у мистецтві, риси нової літератури, що стверджується.

22 липня 1709 року у Софійському соборі в Києві у присутності Петра І Феофан виголошує «Слово похвальное о преславной над войсками Свейськими победе», присвячене Полтавській битві. Того ж року за велінням царя воно було надруковане у друкарні Києво-Печерської лаври окремою брошурою російською, польською мовами і латиною. У брошуру «Панегирикос, или Слово похвальное о преславной над войсками Свейскими победе Петру Великому всероссийскому монарше богом данной» вмішено було проголошене Феофаном «Слово похвальное» і віршовий «Епиникион, сиесть

песнь победная о тоейжде преславной победе». «Слово похвальное» Феофана стає одним з найкращих творів церковного красномовства цієї епохи. Але якщо стиль більшості світських промов Прокоповича київського періоду окреслюється усе ж законами барокового ораторського мистецтва, то панегірик «Епиникион» уже значно відрізняється від бароко його сучасників і більше наближується до стилю історичних творів і традиційним поетичним формулам давньоруської літератури [2; С.190].

Літературна доля вивела на перші сходинки в мистецькій ієрархії етикетну та панегіричну поезію замість величальних, урочистих промов з нагоди уродин, шлюбу, зустрічі, розставання, воєнних перемог, смерті тощо. Однак, так чи інакше, метафорика, емблематичні образи і символи широко використовувалися в різних жанрах ораторської прози. Творці промов бачили в топіці один із найкращих засобів дидактичного переконування, оскільки вона якнайближче межує з риторикою. У принципі, домінує погляд, що теорією мистецтва є риторика у тісному союзі з політикою, історією, адже риторика показує формування і сприйняття творів культури, накреслює ідеал літератури і культури. Коли ж ми подивимося на панегіричну літературу першої третини XVIII століття як джерело не тільки художніх, але й етичних, моральних, політичних і релігійних принципів, застосовування яких вимагає не лише простого читання творів, а й тлумачення їх, усвідомлення ролі слова як знака повідомлення, то можемо сказати, що способи прикладного їх вирішення виникають у тісному зв'язку з питаннями риторики. У міжчасі, у семантиці цієї системи спілкування не важко знайти генетичні й ціннісно твірні зв'язки аж до сьогоднішнього дня. Але якщо сферою риторики був, словами Арістотеля, «спосіб мислення», то однією із основ риторики є еристика та її прийоми (способи переконування). З 38 способів ведення дискусії за допомогою еристичних прийомів панегіристи нерідко на перший план висували аргументаційну топіку, загалом кажучи, техніку доведення, джерелом якої були не факти, а постійні літературні мотиви, «загальноприйняті» переконання, історичні матеріали, посилання на певні ідеї та певні цінності, топоси, стереотипи – усе, що пов'язано з процесом спілкування з аудиторією, трансляцією автором своїх ідей і формуванням читача чи глядача. Адже з часів середньовіччя аж до епохи Ренесансу в Європі зберігало свою силу переконання у основній ролі слова, у тому, що, скажімо, поезія – це особлива, вишукана, вправна, відібрана мова. Саме тому пошуки мистецтвом нової художньої мови для відтворення світу, людини та її життя знаходяться – загалом кажучи – у сфері дії риторичних закономірностей. Але треба зауважити, що хоча давній поет, точно кажучи, не змагається до доказів, він, вдосконалюючи власне поетичне мистецтво, завжди сповнений бажання створити найбільш виразний образ, знайти ті слова, які найбільш точно, яскраво, переконливо розкриють сюжет твору, думки і почуття самого автора, що стануть справжньою поетичною знахідкою, але будуть у цім випадку тим правильним і універсальним аргументом, сказати б, архетипною структурою, на пошук якої і націлює мистецтво красномовства.

Лишається заторкнути побіжно ще один момент. Література петровської епохи свідомо орієнтується на правила риторики, стає все більш риторичною. Але зв'язки між риторикою і панегіричною літературою є набагато складнішими. Відбувається значна риторизація поезії. Скажімо, у трактаті

Феофана Прокоповича риторичні фігури не винесені в окремий розділ, а розглядаються разом з теоретичними питаннями поезії. Автору епідектичної промови чи віршованого величання поетики і риторики вказують на спільні джерела винайдення думки: природа людини, її тілесні і духовні якості, славетність роду, його близькість до панівної верхівки, здобування досвіду і знань, діяльність, вчинки особи – найважливіша підстава, і нарешті – той чи інший збіг обставин, що може зробити оповідь цікавішою. Риторичні навички встановлюють динамічну рівновагу і вносять порядок у техніку утворення метафор і стилістичних фігур. І ритор, і поет найперше звертаються до готових формул, що мають за собою довгу традицію. Саме текстуальні стратегії панегіричної поезії показують, наскільки автор передбачає читацьку аудиторію і наскільки встановлює її компетентність. Українські митці й теоретики поетичного мистецтва здавна визнавали чимало таких засобів втілення текстуальної стратегії: тропи і стилістичні фігури, які можуть бути двох видів – словесні (метафора, синекдоха, метонімія, фігури думок) та смислові (гіпербола, алегорія, перифраз, фігури речень).

«Слово» і «Епиникион» Феофана Прокоповича репрезентують для нас традицію і нову епоху – епоху, що покладала великі надії на прагматику. Але кожний з текстів можна оцінювати з двох пунктів бачення: або з позиції таких явищ, як ритм, слово, образ, символ, жанр, форма, або з позиції значення, думки, ідеї. З одного боку, у промові, присвяченій Полтавській битві, Прокопович не зловживає метафорами і символами, прагне дати реальні картини Полтавської баталії й уславити воєнні заслуги і звитяги Петра ясними, конкретними образами, звертається до історичних паралелей і традицій давньоруської військової повісті і фольклору. Подібну поетичну складність викликає й ода «Епиникион», що близька за змістом тексту прозового «Панегирикоса». Вона була новим явищем в літературі першої половини XVIII століття і, як вважає П. Берков, один із найавторитетніших знавців літератури цієї епохи, стала свого роду попередницею історичних поем другої половини XVIII століття – «Чесмесского боя» М. Хераскова та ін., все ж не набрала широкого поширення і не мала впливу на віршові панегірики петровської епохи. Та навіть якщо епічна поема Прокоповича і не стала взірцем в літературі нового поетичного жанру, однак, хотілося б підкреслити головне. Феофан Прокопович в площині цього поетичного твору артикулює себе одним з найбільш відданих проповідників ідей Петра, котрий прославив його постать. Кагорта талановитих панегіристів, його сучасників, створили цілу традицію уславлення Петра І, його мудрості й подвигів, його творчих справ. Однак, зрештою, тільки Феофан Прокопович, бувши прозірливим політиком і дипломатом, глибоко зрозумів і осягнув суть реформ Петра, його реформаторської політики, як зрозумів він і характер самовладця. Тому недивно, що у багатьох випадках Феофан не лише підтримував чи роз'яснював реформи Петра Великого, але часом і вгадує наперед думки, ідеї царя.

Раціоналістичний, правду казавши, поміркований підхід Прокоповича відчувається і в оцінці дійсності, історичних постатей, і в оцінці поетичного апарату. Раціоналістична концепція мистецтва виконала свою роль каталізатора радикальних змін у розумінні літератури й організації художнього слова. Петровська епоха артикулювала новочасне формулювання найдискусійнішої проблеми розширення комунікативного середовища: як

перетворити художній текст, поетичний світ, життєву школу минулих часів у природне джерело життєвого досвіду сьогоднішнього дня. Свідченням цього стало використання Феофаном поетичного жанру – епінікію, що є різновидом давньогрецької оди, жанру урочистої хорової лірики на честь перемоги у спортивних змаганнях. Історія світової, зокрема української літератури, яскраво ілюструє зміну парадигми й форм співдії з читачем, глядачем, слухачем за допомогою тексту. Скажімо, ода у XVI–XVII століттях набула великої популярності у французькій літературі, у XVIII столітті – у російській. В українській літературі у XVII–XVIII століттях значним успіхом користувалися панегірики, шо пригнітило розвиток оди та дифірамбу. Утім основну частину «Епиникиона» Феофана, що передає картину Полтавської битви, поєднує з бароковим стилем похвальної поезії такі риси, як риторизм, текстуальні і композиційні збіги з казанням на цю ж тему, змішаність жанрів, поєднання реального і містичного планів у описі подій, гра контрастами, використання міфологічних і алегоричних мотивів. Як відомо, метафоризм – традиційний художній прийом для барокової літератури початку століття. Але в епічній поемі Прокоповича він має дещо інший характер не тільки у порівнянні зі зразками більш ранньої барокової поезії (скажімо, панегірики Симеона Полоцького) чи творами барокового ораторського красномовства (Лазара Барановича), але і у порівнянні з церковною проповіддю самого Феофана. Метафора в «Епиникионе» набуває характеру розумової операції. Автор часто створює не тільки зорові ефектні зразки, але образі «розумові», розраховані на інтелектуальний і емоційний вплив.

«Епиникион» Феофана, нагадаємо, був виданий російською, польською мовами і латиною. Це не просто переклад поеми, а абсолютно різні за стилем твори. Не звертаючись до детального текстологічного аналізу, наприклад, російського та польського текстів «Епиникиона», що може стати предметом окремої студії, відзначимо тільки щораз іншу роль метафори, алегорії в системі творів. Неадекватність цих варіантів простежується уже за такою ознакою: декоративність польського варіанта і безперечна стриманість, ясність думки, мети твору у російському варіанті поеми. У польських віршах, наприклад, Феофан говорить про те, що почуття радості перемоги є безмежним і передати його не зможуть ні пісні Аполлона, ні красномовство Цицерона. Стриманість же російського «Епиникиона» пояснюється тим, що не палкі почуття і захоплення закликають поета до пера, а гордість справами Петра І, котрий здобув перемогу, яку чекали і в яку вірили. Російське «Победихом!» у поемі – це і вигук радості, і ствердження перемоги. У російському варіанті «Епиникиона» Прокопович говорить як патріот, чиє серце переповнює почуття радості, але це почуття дозрілої людини, яка тверезо оцінює політичне становище і вміє дати пояснення реальним фактам дійсності. Тут змістова поезія виступає на перший план. Феофан ніби лімітує себе як поета.

Звичайно, і в російському варіанті «Епиникиона» є чимало ефектних метафор, рідкісних міфологем, автор широко використовує міфологічні і алегоричні мотиви, мова його експресивна. Але якщо замудрі, химерні, вишукані стилістичні фігури у польському варіанті поеми частіше перетворюються на декорації, на фоні яких відбувається дія, то в російському «Епиникионе» вони здебільшого стають політичними натяками й асоціаціями. Ця особливість стилю героїчної поеми Прокоповича переконливо демонструє

процес формування стилістичних рис офіційної літератури петровського часу, особливу можливість виразу політичних ідей в панегіричній літературі. Більше того, Феофан Прокопович, на думку російського історика літератури О.Панченка, одним із перших усвідомлює, що поезія і вправи у віршах – несхожі речі [3; С.188]. Феофан вважав («Поетика»), що тільки поезія може бути названа «искусством изображать человеческие действия» [4; С.310]. Цьому новому завданню літератури підкорена і поетика творів Прокоповича.

«Епиникион» загалом багатий на традиційні для літератури бароко стилістичні фігури – алегорії і символи, біблійні та міфологічні образи. Однак упродовж XVI–XVIII століть динаміка використання античних образів як інтелектуального коду відзначається помітною уповільненістю. Переважна більшість образів античної міфології (Гіменей, Діана, Юпітер, Аполлон, Марс) перетворилася на символи, які фігурують у різних жанрах панегіричної поезії, призначених для широкої аудиторії. У російському тексті Феофанового «Епінікіона» фігурують Марс (Петро I) і Супостат (Карл XII), «зменник» (гетьман Мазепа) і «лютая ехидна» (уніатська церква), алегоричний Лев (Швеція), Фаетон і Бог. Набір цих і співзвучних емблематичних образів був однаково властивий не тільки творам Феофана Прокоповича, але й панегіричному віршуванню, шкільній драматургії, церковному і світському красномовству, як і архітектурі, живопису і графіці першої чверті XVIII століття [5]. Широке використання знайшли емблематичні образи в оформленні офіційних шлюбних і поховальних церемоній [6; С.246]. Емблематичні збірники, особливо з нахилом до політичної дидактики, правил етикету – оригінальний кодекс поведінки просвіченого монарха – були надзвичайно популярними в Росії, Польщі, Чехії. Один з таких збірників іспанського єзуїта Дієго Сааведри Фахардо під назвою «Дидако Саафедра Фаскарду, образец крестьянского политического князя…» був відомий Петру I, його у свій час перекладав Феофан Прокопович [7; С.161-162].

Призначення алегорії в бароко – пояснювати загальні ідеї, розкривати «сутність» речей і явищ. Так, алегоричні конструкції у творах Симеона Полоцького чи Стефана Яворського не створюють цілісний образ, а ніби розпадаються на масу окремих уподібнень, що ілюструють цей образ. Алеж і створення нових, оригінальних фігур не входило в правила барокових поетик. Головне – це продемонструвати винахідливіть, гостроту розуму, здатність віднайти нові комбінації традиційних стилістичних формул. Феофан Прокопович загалом продовжує традицію барокової літератури, послуговується так званими «готовими формулами», запозиченими із старовинних риторик, звичними іменами богів і героїв, використовуючи їх для алегоричних конструкцій. Дуже часто алегоризовані емблеми риторично замудрі і майже завжди однозначні. Нерідко в них використані одні й ті ж зображення, звичайно в різноманітних комбінаціях. Існував і постійний репертуар емблематичних зображень, і постійні способи їх осмислення. Наприклад, з грецької міфології Феофан Прокопович охоче використовує образ зухвалого Фаетона, сина бога сонця Геліоса, що зустрічається ще у Симеона Полоцького. У російській традиції, наприклад, зображення Фаетона могло служити символом недоумства, відчайдушності, вжите на означення нерозумного правителя, остерігати від безоглядності у коханні, символізувати надмірні гордощі [8]. Досить популярною була в російській літературі

петровського часу алегорична фігура «льва» (Карла XII), «льва хромого», «львят» (шведських генералів), що накивали п'ятами, затираючи сліди. Аналогічний образ зустрічаємо у Прокоповича:

Сам лев, иже многия устрашаше грады,
В лесы, чащы б побеже искать отрады.
С малою ли бежими, звере, срамотою,
Хоботом заглаждая след твой за собою?[9; с.210]

В «Епиникионе» відчутні мотиви геральдичної емблеми. Зображення гербів, їх опис щораз більше практикувалося у поетичній творчості, переважно панегіричного характеру. Від початку XVII століття в Україні, за свідченням В.Перетца, надзвичайну популярность мали «вірші на герб»[10; С.145-146]. В них не тільки оспівувалися дійсні чесноти носіїв герба, інтерпретувався в алегоричному смислі сам герб, але розроблялися і життєві мотиви у складних метафорико-алегоричних переосмисленнях образів і сюжетів з античної міфології. Приклади подібного роду мотивів геральдичної емблематики демонструє «Епиникион»: Феофан Прокопович Шведського короля Карла XII порівнює з Левом. Це порівняння традиційне для того часу, оскільки на гербі Швеції зображувався лев у короні, що тримає криву срібну алебарду. Відображуючи підступність уніатської церкви в Україні, Прокопович звертається до ще одного традиційного книжного символу – «лютая ехидна» – так само добре відомого давньоруській літературі і подекуди традиційного для неї.

У використанні традиційних алегорій, символів, емблем Феофан, з одного боку, – типовий представник панегіричної літератури петровської епохи, а з іншого – поет, котрий плідно використовує поетику літературного бароко в нових естетичних та ідеологічних умовах. Його алегорії, символи й емблеми хоча і зберігали певну можливість різного осмислення в політичних чи інших цілях, були несхильними до складності та загадковості. Прокопович, як і його попередники в бароковій поезії, щонайперше звертається до стилістичних фігур не тільки стереотипних, але і до тих, які добре відомі саме українським і російським книжникам. Наприклад, використання «уподібнень», зображень різних тварин з приписуваними їм якостями, звертання до легенд було популярним на Русі у різних редакціях «Фізіолога» і «Шестоднева». Проте Феофан Прокопович не просто підновлює «готові формули» або вміло варіює ними. Стилістичним фігурам він намагається дати нове життя, наповними їх духом часу, провести політичну асоціативність.

У «Похвальном слове», виголошеному Феофаном через два тижні після Полтавської баталії, Петро I порівнюється з Самсоном, героєм старозавітних переказів, котрий наділений невиданою фізичною силою, звершує богатирські подвиги, у тому числі вступає в двобій зі львом. Це перше поетичне порівняння Петра з Самсоном потім стане одним із найпопулярніших у російській літературі першої половини XVIII століття. Пояснюючи поетичне обігравання Прокоповичем образу Самсона, П.Морозов, один з перших дослідників творчості Прокоповича, припускав, що порівняння Петра з Самсоном було пов'язане саме з днем Полтавської битви (27 червня – день Самсона) [11; С.118]. Однак тоді треба визнати, що тут Прокопович іде на явну підстановку: 27 червня відзначається день святого Сампсона радо приймаючого прочан, котрого зближує з біблійним Самсоном – «сонячним», як

говорить його ім'я, лише ймення. Проте у П.Морозова є інше дуже цікаве спостереження, яке не просто виправдовує помилку Прокоповича, а прояснює ідеологічну прагматику і естетичні пріоритети письменника. Дослідник нагадує, що ще раніше, у заключному хорі трагедокомедії Прокоповича «Владимир», що була поставлена в Києві у 1705 році, теж згадується Сампсон:

Поспешно, о вожде великий,
поспешно иди, будет свирепий и дикий
Хищник раздран от тебя и издше воскоре,
ты же наречешеся от всех Сампсон вторий.

Як відомо, час дії і подій трагедокомедії Феофана відносяться до історії України-Русі X століття, до часів прийняття християнства Володимиром. А сама історична трагедокомедія Прокоповича стала гостропубліцистичним твором, в якому автор став на шлях проведення пропагандиської кампанії на підтримку перетворень Петра І, його політики, популяризації образу просвіченого монарха і абсолютиської монархії.

Такий збіг порівнянь: Петр І – Самсон і Володимир – Сампсон, гадаємо, не випадковий у Феофана. Підстановка Сампсон – Самсон викликана не тільки бажанням знайти ефектне порівняння, але й естетичними поглядами поета на просвітницьку роль літератури. Прокопович прагне до такого словесного живопису, в якому можна втілити і віртуозність віршувальника, і висловити позицію художника, який прагне відобразити дух своєї епохи, бути неізольованим від найважливіших перетворень, подій свого часу, бути проповідником нової Росії і нової культури. «Слово похвальное» Прокоповича – це ще й і традиційний урочистий захід, і автор його тут був більше проповідником, церковником, ніж поетом і політиком. Тому образ Самсона якнайбільше відповідав узвичаєним канонам церковного казання, в якому православний слов'янин звик мати справу тільки з біблійними паралелями і міфами.

«Епиникион» Феофана був першим досвідом створення героїчної поеми, жанра нового для російської літератури. У ньому віддзеркалився пошук поетом нових форм і засобів вираження, що стали співзвучними новому змісту усієї російської культури слова петровської епохи. У «Епиникионе» Прокоповича на зміну Петру І – Самсону приходить Петро І – Марс, один із тріади найдавніших богів Італії і Риму, котрий правив римським пантеоном. Порівняння Петра Великого з Марсом, як богом війни, не випадкове. Адже на різних стадіях релігії бог – хранитель громади, яким був Марс, мав різноманітні аспекти: допомогав і у війні, і в мирний час, даючи і перемогу, і буяння, і благоденство.

До речі, вперше в культурі петровської епохи образ Марса знаходимо у декоративному оформленні тріумфальних брам з нагоди урочистої зустрічі 30 вересня 1696 року російських військ з Азовського походу[12; С.66]. Таку небачену браму (монолітні різьблені статуї Геркулеса і Марса підтримували її склепіння) за розпорядженням Петра побудував майстер «Іван Салтанов із товаришами» [13; С.180]. Водночас це ж було і першим знайомством москвичів з новим видом публічних заходів – тріумфальні ворота, ілюмінації, театральні і фейверочні видовища – доступним найширшим верствам населення. Нові масові урочистості були чисто світськими заходами і служили цілям пропаганди. Через фейверочні видовища і тріумфальні арки Росія знайомилась з емблемами, символами й античними міфами, запозиченими з

різноманітних західноєвропейських і польських джерел. На зміну добре відомим у Росії біблійним сюжетам і героям приходять «людські» античні історії, що мали відобразити актуальні події сучасності, виконати завдання політичної пропаганди в нових за формою і змістом світських творах. У літературі стали переважати просвітницькі тенденції, що йшли у загальному річищі петровської політики. До 1720 –х років навіть у церковному казанні і шкільній драматургії переважають риси світської політично-просвітницької і панегіричної літератури, а Марс Російський, Росія, «Крепость росская» як персонажі цінуються вище богословських алегорій і біблійних символів [14].

У панегіричній поезії постать Петра розміщена круг маси античних і християнських образів та уподібнень. Петра нарікають Геркулесом, «Тройским Гаменоном» (Агамемноном), «Марсовым ревнителем», Марсом російським. Марсом виступає Петро І і в «Епиникионе» Феофана Прокоповича. Тут поет прагне, як і більшість його сучасників, підкреслити мужність і силу царя, його талант полководця і воїна, його сміливість. Нагадаємо, що головна тема героїчної поеми – уславлення Полтавської перемоги, події виключної і значної для історії Росії. Для барокового поета перемога під Полтавою стала б ідеальним випадком інтерпретації цієї події як сенсаційної, дарованої з небес. Адже, з точки зору теїзму, творцем чудес може бути тільки Бог, це його природний «дар», і коли християнський «чудотворець» сотворяє чудеса, то він це робить «не від себе», «не своєю силою», а віддаючи себе Богу, в «послуханні» [15; С.210]. Тому особистість теїстичного «чудотворця» майже індиферентна – важливий тільки акт особистої згоди бути пасивним знаряддям Бога. У Феофана сенсація пояснюється не промислом Божим, котрий лише дозволяє «чудотворцю» сотворювати через себе чудеса, а свідомою упевненістю, що конкретне «Я» і конкретні діяння людини по відношенню до всезагального не є просто її часткою – вони спрямовані на загальне, на універсум, є знаком для всіх і закономірністю, підтримується вірою у здатність людини самій творити чудеса. І ці чудеса поет шукає у сьогоднішньому дні, у справах Петра, надає їм символічного змісту. Тому в «Епиникионе» Бог ніби відступає на задній план – перемога надана не ним, а здобута талантом і мужністю Петра І і російського війська. Бог тільки підтримує, має у своїй опіці іншого бога – бога війни Марса, російського монарха Петра.

Підсумовуючи розмову про творчу індивідуальність Феофана Прокоповича, ще раз зауважимо, що урочисті слова церковний діяч і письменник писав і виголошував за законами риторичного і церковного мистецтва, у більшості вторуючи правила польсько-українського бароко, хоча, правда, його казання помітно відрізнялися від барокового красномовства його сучасників ясністю стилю і предметністю зображення дійсності. Героїчна пісня «Епиникион» стала досвідом нового жанру в літературі першої чверті XVIII століття, канони якого тільки продукуються. Втім, у творі Прокоповича ми легко знаходимо прикмети ораторського слова, панегіричної поезії, видовищність тріумфів й фейверків, образність і артистизм, живописність, малярську техніку графіки, скульптурну монументальність, експресію, пропорцію і симетрію драматичного дійства. Спільність ця не обмежується лише на використанні спільних для усіх видів мистецтва прийомів (алегорій, емблем і символів, міфологічних і біблійних образів). Головне вбачається у тому, що офіційна

культура петровського часу в усіх своїх видах демонструє формування нової культури, створення нових форм, що здатні відтворити ідеї часу. Численні барвисті барокові образи, їх декоративність і парадність, словесний живопис, експресія й емоційність стали найбільш відповідними стилістичними засобами для вираження нових понять і явищ, але далеко не були єдиними ознаками стилю петровської епохи. І як підсумок: уже в творчості Феофана Прокоповича починає формуватися новий раціоналістичний підхід до дійсності. Та й сам стиль творів Феофана, без уваги на деяку декоративність, риторизм, гру контрастами, тяжіє до чіткості і виразності думки і слова, а його «Епиникион» за типом образності протистоїть бароковому стилю. Яскраво виражена неоднорідність епічної поеми, яку можна оцінювати як наслідок риторичної першооснови барокової поезії, – свідотство стильової неупорядкованості і незлагоди, що загалом характеризує стан словесного мистецтва перехідного періоду.

Література:

1. Панченко А.М. О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII век. Л., 1974. 2. Моисеева Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980. 3. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. 4. Прокопович Феофан. Сочинения/ Под ред. И.П.Еремина. М.;Л., 1961. 5. Пигарев К. Русская литература и изобразительое искусство. М., 1966; Васильев В.Н. Старинные фейерверки в России. Л., 1960; Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв.: Польша. Украина. Россия. М., 1981. 6. Pelc J. Obras – Slowo – Znak. Wroclaw – Warszawa – Kraków. 1973. 7. Соболевський А.И. Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв. Сборник ОРЯС, 1903. 8. Морозов А.А. Падение Гостка Фаэтона. Československa rusistika, 1970, № 6. 9. Прокопович Феофан. Сочинения / Под ред. И.П.Еремина. М.;Л., 1961. 10. Перетц В.Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литерптуры семнадцатого столетия. М.;Л. 1962. 11. Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. 12. Васильев В.Н. Старинные фейерверки в России. Л., 1960. 13. Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. 1674–1891 гг. СПб., 1903. 14. Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974. 15. Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. Второе, исправленное издание. К., 2001.

Оксана КОСТІВ (Івано-Франківськ)

ДЕНЬ ВЕСНЯНОГО РІВНОДЕННЯ У СВІТОВИХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЯХ

Статтю присвячено дню весняного рівнодення, який вважався початком нового року у різних народів світу. Досліджено солярну символіку свята, вірування та повір'я, пов'язані з цим днем, а також світові традиції його святкування.

The article is devoted to the day of the vernal equinox, which was considered as a beginning of a new year in different countries. The solar symbolism of the holiday, beliefs and superstitions associated with this day, and the world celebrating traditions are Investigated.

День весняного рівнодення (20 або 21 березня, який вважають початком астрономічної весни у Північній півкулі) – одне із найдавніших і найвеличніших свят на нашій планеті. Про його давність свідчать пам'ятки-мегаліти багатьох прадавніх цивілізацій.

Так, Сфінкс у Гизі (найбільша у світі вирубана з монолітного каменю скульптура завдовжки 73 та висотою 20 метрів), за віруваннями давніх єгиптян, є стражником вічного спокою фараонів – охороняє шлях до пірамід Хеопса, Хефрена і Меккеріна, а також стежить за сходом Сонця і обертанням планет. Стародавні цивілізації вважали цю статую символом божества – сонця. Такі міфологічні уявлення мають реальне підґрунтя: у період реконструювання Сфінкса було виявлено, що у дні весняного і осіннього сонцестояння – 21 березня і 21 вересня промені сонця, яке сходить, падають перпендикулярно до обличчя Сфінкса, тобто погляд Сфінкса орієнтований точно на висхідне сонце.

Час створення пам'ятки залишається загадковим, але існують теорії, згідно з якими величезну статую витесано ще задовго до побудови пірамід. Приміром, американський учений, професор Роберт Шох вважає, що час створення пам'ятки – 7000-5000 рр. до н.е. Парадоксально, що стародавні джерела не містять жодної згадки про Сфінкса. Не становить виняток і Геродот: у найтонших деталях описавши піраміди ще у І тисячолітті до н.е., давньогрецький історик, географ, учений-мандрівник жодним словом не обмовився про Сфінкса. Подібну байдужості стародавніх літописців до такого величного зображення священної тварини можна пояснити тільки тим, що сфінкс постійно заноситься піском. Є відомості, що сфінкса відкопували з піску при пануванні у Єгипті династії Птоломеїв, за часів римських імператорів і арабських правителів у долині Нілу. Міс Емілі Сендс, яка в 1926 році зорганізувала експедицію до Єгипту із метою знайти легендарну гробницю Осириса, так писала про Сфінкса у своєму щоденникові: «Нам неймовірно пощастило! Адже ми вперше за 2000 років бачимо Сфінкса вільним від піску. Більшу частину свого життя він був засипаний піском аж по плечі…» [4; С.8]. І зараз після тривалих піщаних бур величного сторожа сонця також доводиться відчищати від піску.

Головна вісь (так званий «П'ятковий камінь») гигантської кам'яної загадки в самому центрі Європи – Стоунхенжду – направлена на точку сходу сонця у день весняного рівнодення. Величезні кам'яні брили цієї неймовірної споруди неподалік Лондона утворюють арки, що слугували у давнину бездоганним покажчиком сторін світу. Існують різні гіпотези щодо віку Стоунхеджу: донедавна вважалось, що монумент приблизно в 3100 р. до н.е. спорудили племена, які населяли Британський півострів, аби спостерігати за Сонцем і Місяцем; новітні ж методи, застосовані професором Уельського університету Девідом Боуеном наприкінці XX ст., засвідчили, що на сьогодні ця дивовижна пам'ятка мегалітичної культури нараховує вже близько 14 000 років. Європейський велет містить безліч таємниць, на які ось уже кілька поколінь учених зі всього світу не можуть знайти відповіді. Яким чином багатотонні брили (деякі – по 25 тонн!) доставлялись до Солсберійської долини (встановлено, що ці кам'яні брили були видобуті у різних каменоломнях на відстані від 23 до 290 км!), як їх встановлювали вертикально. Неймовірним також є те, що 56 маленьких поховальних «ямок Обрі», що знаходяться усередині кола, утвореного кам'яними блоками, точно позначають траєкторію Полюса світу 12-30 тисяч років тому! Вивчення геометричних особливостей Стоунхеджу дало змогу астрономам переконатися, що творці цієї споруди знали точний орбітальний період

Місяця і тривалість сонячного року. Комп'ютерна реконструкція первинного виду Стоунхеджу, здійснена ученими в 1998 році, засвідчила, що цей велетенський стародавній моноліт є не тільки сонячним і місячним календарем, як вважали раніше, але й і точною моделлю Сонячної системи в поперечному розрізі, за якою остання складається не з 9, а з 12 планет, що підтверджують останні наукові розвідки. Цікаво, що за космогонічними уявленнями багатьох давніх народів наша сонячна система нараховує саме 12 планет.

За одними легендами давніх кельтів, Стоунхендж був споруджений на півдні Англії велетнями, за іншими – сам великий чаклун Мерлін, «застосувавши якісь прилаштування, зсунув камені …. і довів тим самим, що розум сильніший за міць» [2; С. 199]. Король бриттів Аврелій Амброз, відвідавши монастир на горі Амбрія і побачивши там могили своїх воїнів, які загинули у бою із саксами, вирішив спорудити їм пам'ятник, гідний мужніх героїв. Мерлін порадив королю перенести до могил хоробрих бриттів «Хоровод Велетнів» із королівства Ірландії: мовляв, ці камені (Хоровод Велетнів) – не прості. Колись давно із давніх куточків Африки їх принесли велетні, які тоді ще жили на землі, і каміння сповнене чудодійних властивостей: велетні поливали його водою, і вода ставала цілющою, загоювала найстрашніші рани, давала здоров'я і силу… [7; С. 150]

У великій цивілізації ацтеків у цей день із найзнаменитішої піраміди сповзає вогняний змій Кетцалькоатль (Кетцакоатль, Кецалькоатль). Кетцалькоатль («пернатий змій») – одне з найвищих божеств ацтецького пантеону і пантеонів інших цивілізацій Центральної Америки («Кукулькан» у майя), творець світу і людини, бог мудрості, творення і натхнення, покровитель ремесел, нерозривно пов'язаний із Вечірньою і Вранішньою Зорею – Венерою, що мало колосальний вплив на мистецтво, астрономію і календар [5; С. 282]. Це бог багатоликий, цілий міфічний комплекс, ментальний утвір, багатогранна сутність якого пронизала практично всі аспекти давньомексиканської і майянської цивілізацій. Ім'я бога похідне від назви маленької барвистої пташки кецаль, яка високо цінувалась у традиційних культурах Америки та здавна слугувала символом свободолюбства (ця пташка не живе в неволі). «Коатль» же – «змія» мовою ацтеків, яка уособлювала землю і рослинність. Божественна сутність Кетцакоатля має високе релігійне значення, вона поєднує в собі символічні якості пташки і змії як дуалістичної системи, що поєднує небо і землю. Коріння культу Змія в Мезоамериці сягає прадавніх часів, перші зображення пернатих змій датуються періодом 1500 – 500 р. до н.е. Храм Кетцакоатля із витесаною з каменю на барельєфі гримучою змією з довгим зеленим пір'ям кетцаля побудований, ймовірно, близько 200 р. до н.е.

У західноєвропейській традиції, зокрема у вікканській, цей час присвячений культові Богині весни і плодючості Остари. Ймовірно, її ім‘я пов‘язане з іменем англо-германської богині Еостри, на честь якої названа християнська паска – Easter. Побутують також теорії, що це ім‘я має спільність з божествами плодючості, ранкової зорі, любові тощо інших давніх міфологій світу: Астхик (Вірменія), Істар (Межиріччя), Астарти (у семітів) та інших, що поєднує Остару з планетою Венера, яка була планетою вищеназваних богинь. Культ Остари у народів середземноморського регіону

на весняне рівнодення супроводжувався веселощами, святковими ритуальними іграми, пов'язаними із воскресінням (поверненням до світу живих) чоловіків великих богинь-матерів – Адоніса (давня Греція), Аттиса (стародавній Рим), Таммуза (давні хетти) та інших, що означало весняне оживання природи [6; С. 261].

Остара пов'язана переважно з плодючістю природи, а не людей і тварин, що простежується на обрядовому рівні – ритуальному поверненні плодючості рослинам і полям та ритуальному очищенні від «смерті зими» за допомогою обкурювання димом, стрибки через вогонь, обливання водою, вогняних кіл, стріл, коліс тощо.

У Давньому Римі протягом тижня тривали весняні обряди, присвячені богині Кибелі і її сину Аттису (помирання і воскресіння Аттиса символізувало, як і в міфологічних системах світу зміну пір року – помирання смерті (зими) та початок нового життя (весняне оживання природи). Цей період відповідно поділявся на два етапи: траур і веселощі [8; С. 54].

У Давній Месопотамії в цей час спочатку починала прибувати вода у Тигрі, а за кілька тижнів – у Євфраті. У давньому Вавилоні влаштовували карнавали, присвячені культу бога Мардука, на честь влаштування ним Всесвіту за допомогою тіла Великої богині-праматері Тіамат: перемігши богиню, він розсік її тіло на дві частини, створивши із нижньої землю, а з верхньої – небо, і зачинив небо на засув та приставив стражу, щоб вода не могла просочитись вниз на землю. Череп Тіамат став горою, а із зіниць її потекли дві великі ріки – Тигр і Євфрат. На небі Мардук створив планети і зорі, присвятивши кожну певному богові, визначив хід Сонця і Місяця, розділив рік на 12 частин і накреслив «небесний візерунок» (сузір'я). За його замислом, боги створили людину і на знак вдячності побудували для нього «небесний Вавілон». До слова, подібні акти космогенезу зустрічаються і в інших міфологічних системах світу, зокрема відголоски такого космогенезу простежуються і в «Голубиній книзі» давніх слов‘ян. На питання про походження світу і світил («…від чого зачався наш білий світ? Від чого зачалось сонце праведне? Від чого зачався ясен місяць? Від чого зачалась зоря ранішня і вечірня? Від чого зачалася темна ніч? Від чого зачалися часті звізди?») премудрий цар Давид Єсеєвич дає таку відповідь: «..Білий світ від лиця божого. Сонце праведне від очей його. Ясен місяць від тем’ячка. Темна ніч від затилочка. Зоря утреня і вечірня від брів божих. Часті звізди від кучерів божих») [3].

Першим днем весни і початком року у Давньому Вавилоні вважався день (молодого) місяця після дня весняного рівнодення. В цей час правителя країни і найвищу знать відсилали з міста, а за його відсутності влаштовувались народні гуляння, оргії. Коли ж правитель урочисто повертався до міста, люди бралися до звичайної роботи, що означало початок нового аграрного року.

Воскресіння природи для багатьох давніх народів символізувало народження нового життя, відтак і нового року, зокрема, у Давній Вірменії, і у аріїв – народів Давнього Ірану і Давньої Індії новий рік – Навруз («новий день») – святкували саме на день весняного рівнодення. Навруз вважався найбільшим традиційним календарним святом, яке супроводжувалось загальним перемир‘ям, наповненням глечиків зерном, молоком і водою

(заклинання на щедрий врожай, багаті надої, рясні дощі), споживанням пророслих злаків, що символізувало оживання природи. На ранок Навруза влаштовувались гучні бенкети.

Існують гіпотези про початок нового року у цей період і у праслов‘ян, що засвідчує давня колядка: «Посію я огірочки проти нового року». Давньослов'янське язичницьке свято Комоїдиця, трансформоване згодом, приблизно з 16 ст., у Масляну, приурочене приходові весни, новому року, культу пращурів, тотемному божеству ведмедю. Саме прокидання ведмедя (Кома) у барлозі, за уявленнями давніх слов‘ян, асоціювалося із пробудженням всього живого від смерті-зими. На Масляну приносили жертви – млинці (солярна символіка) та коми (обрядовий хліб із декількох видів борошна) «медовому» тотему, водили ведмедів або виряджалися у ведмежу шкуру, влаштовували ритуальну ведмежу боротьбу. З пагорбів закликали весну (Сороки, Жайворонки), випікаючи із тіста «жайворонків», вигукуючи заклички із підвищень. Вірили, що в день Сорок із Вирію прилітають сорок пташок, перша з яких – жайворонок. Це свято багате на солярну символіку: колесо, встановлене на високому стовпі, на яке намагалися залізти парубки, що символізувало схід сонця, підпалені обручі, колеса тощо, котрі скочували з гір, а також запалювання багать, хороводи та ін. На Масляну проводжали Марену – божество смерті і зими, персоніфіковане в опудалі, яке виготовляли із соломи, ганчірок тощо. Інколи ж Мареною обирали котрусь дівчину. У першу частину святкового періоду з Мареною гралися, каталися, віддавали їй почесті, віншували величальними піснями, а наприкінці тижня хоронили (розривали, спалювали, топили тощо), проводжаючи зиму. Як і більшості календарно-обрядових свят у давніх слов‘ян, Масляній притаманна поминальна складова. Загалом саме слов'янське слово «праздник» співвіднесене з культом пращурів. У ці дні світ живих зближається зі світом наві, внаслідок чого відбувається взаємовплив: повернення (блукання) душ померлих світом живих та виряджання їх до царства мертвих (вирію). Відповідно це «праздні», пусті дні, коли не можна починати жодної справи. Відтак, спалення опудала Марени, вигнання ряджених, які немовби репрезентували представників потойбіччя, є пережитками давнього ритуалу вигнання мертвих зі світу живих. Первинно цій меті слугувало і катання з гір на лубі, санях тощо, а також вживання поминальної їжі (млинців, куті, меду тощо) [9**;** С. 670].

Весняні обряди сповнені еротичними мотивами, що, за уявленнями наших пращурів, повинно було передаватися землі, стимулюючи її запліднення, тому Масляна приурочувалася також вибору нареченої для бога весняного сонця Ярила. Обирали дівчину, яка протягом року відкривала аграрні обряди, очолювала хороводи, освячувала хліб тощо, проте для неї протягом всього року табуйовані стосунки з чоловіками. Сімейно-шлюбна тематика загалом значною мірою притаманна святкуванню Масляного тижня. Молодят, які одружилися впродовж попереднього року, в Росії прив'язували до воріт і змушували цілувати прилюдно, обсипали снігом, співали їм величальних пісень, катали у санях селом та ін. Інколи ж влаштовували «цілувальник» («ціловник»), коли односельці могли зайти у дім до молодят і цілувати молоду. Протягом святкового тижня батьки молодих відвідували один одного. Любовно-шлюбна тематика

простежується і у звичаях своєрідного покарання неодруженої молоді. Такі обряди значною мірою поширені в Україні (на теренах якої Масляна не отримала значного поширення), відомі у звичаях прив'язування колодки (шматка дерева, гілки) до ноги неодруженого парубка і змушування ходити з нею, допоки покараний не відкуповувався грішми або частуванням. Ця традиція отримала назву свята Колодія [1; С. 141-142].

Вагоме місце у періоді закликання весни посідають обряди продуктивного змісту, зорієнтовані на магічні дії задля посилення росту рослин: окрім вигнання духів померлих зі світу живих, катання з високих гір із намаганням проїхати якомога далі мало на меті стимулювання росту льону, коноплі тощо – «щоб росли довгими і високими». З цією ж метою голосно співали, кричали та інше, щоб якомога далі лунав звук. В Україні і Білорусі побутував звичай жіночих гулянь у четвер Масляного тижня, який називали «Власієм» або «Волосієм», вірячи, що худоба буде вестися краще, оскільки пошановували бога скотарства – Велеса (Волоса).

Для багатьох народів світу, як видно, весняне рівнодення – одне із основних природних свят, яке несе в собі неповторний образ відновлення і відродження, становлення і пробудження життя, ствердження його як суті буття.

Література:

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. - К. , 1993. – 592 с.; 2. Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина / Послеслов. А. Д. Михайлова. – М.: Наука, 1984. – 287 с.; 3. Грушевський Михайло. Історія української літератури. – Том 4. http://izbornyk.org.ua/hrushukr/hrush408.htm; 4. Єгиптознавство. – Київ: «Махаон-Україна». 2007. – 32 с.; 5. Мифологический словарь. Гл.редактор Мелетинский Е.М. – М., 1990. – 672 с.; 6. Мифология. Энциклопедия / Пер. с англ. Н.В.Гайдаш, Д.В.Кузнецова, У.В.Сапциной, Ф.О.Стукалова-Погодина, А.Ю.Цапенко. – М.: «РОСМЭН-ПРЕСС», 2003. – 512 с.; 7. Мифы античности и средневековой Европы. / Муравьева Т.В. – М.: Вече, 2006. – 400 с.; 8. Наумовська О.В. Художня контрадикція мотивів «життя» і «смерті» в українській усній народнопоетичній традиції. // Вісник Київського університету. Серія: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – Вип. 20. – 2009. – С. 53-56; 9. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси/ Глава тринадцатая. – М.: Наука, 1988. – 782 с.

УДК 82-343.09(=512.143)+81'38

Наталія КРОПОТОВА (Сімферополь)

ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ КАРАИМСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК

Караїмські народні казки мають досить багато спільних і схожих рис з фольклорними зразками інших тюркських народів. Завдяки писемної традиції ведення сімейних рукописних фольклорних збірників, казка зберегла в собі риси архаїчного, міфо-поетичного існування текстів. Незважаючи на загальновизнану думку про схожість сюжетів казок у неспоріднених народів, все ж казки мають свої національні особливості і самобутність, зумовлені національною історією, побутом, культурою і географічними кордонами. Мета даної статті - визначити основні відмінні риси караїмських народних казок.

Ключові слова: кримські караїми, народні казки, фольклор, меджума.

Karaim folk tales have much in common and similarities with folk models of other Turkic peoples. Thanks to the written tradition of family manuscript collections of folklore, the tale has retained the features of the archaic, mythological and poetic texts of existence. Despite the generally accepted opinion on the similarity of unrelated scenes tales of the peoples, all the same stories have their own national characteristics and identity, due to national history, life, culture and geographic boundaries. The purpose of this article - to identify the main distinguishing features of Karaite folk tales.

Keywords: Crimean Karaites, folk tales, folklore, medzhuma.

Одной из главных задач современной украинской фольклористики является исследование сказочного наследия малочисленных и исчезающих народов Украины, к которым относятся крымские караимы. Актуальность исследования фольклора отдельных народов и народностей обусловлена как проблемой сохранения и возрождения национально-культурного наследия, как части общемирового, так и проблемой установления системного характера исследований и выработке единых подходов к изучению образцов народной литературы.

Наряду с проблемой малочисленности, в современной науке существует проблема малоизученности культурного и в частности литературного достояния одного из автохтонных народов полуострова – крымских караимов. Данный вопрос проявляется и привлекает к себе внимание при любой попытке проведения сравнительного анализа творческих достижений близких, родственных крымским караимам, а также далеких культур. Привлечение для сопоставительных анализов материалов фольклора и литературы крымских караимов часто затруднено, ввиду труднодоступности источников [2]. Однако в последние годы Всеукраинская Ассоциация крымских караимов «Къырымкъарайлар» делает все возможное, для публикации трудов по культурному наследию народа, результатом чего явились десятки книг [7] . Тем не менее, работ, определяющих основные особенности фольклорных произведений крымских караимов, нет.

Цель данной статьи – определить основные отличительные особенности караимских народных сказок.

Если говорить об общих особенностях поэтики народных сказок крымских караимов, необходимо учитывать полный состав элементов сказки, который выражается в сохранности таких частей, как присказка, зачин, концовка, традиционные завязки, кульминации и развязки, наборы мотивов, образов. Национальный же характер сказок крымских караимов определяется комплексом признаков: особенности идейного содержания, характер образов, художественные средства, используемые при описании образов, вариативность сюжетов и мотивов, бытовые подробности, включенность в повествование сказки бытовых и социальных контекстов, исторической действительности.

Караимские народные сказки имеют довольно много общих и сходных черт с фольклорными образцами других тюркских народов. Достаточно трудно определить яркие отличительные особенности караимских сказок в рамках данной статьи подобными образцами родственных народов, так как большинство произведений отражают общие тюркские культурно-повествовательные традиции. Однако и данное положение может выступать как определение особенности поэтики народных сказок крымских караимов.

В общем, караимская сказка, благодаря письменной традиции ведения меджума (*меджума – рукописные семейные сборники крымских караимов, представляющие собой толстые тетради и содержащие в себе богатый фольклорный материал, а также информацию о семье, исторические факты и др.*) сохранила в себе черты архаического, мифопоэтического бытования текстов. Это выражается в традиционных рифмованных и ритмичных присказках, зачинах и концовках. Кроме того, опираясь на научные исследования В.Я.Проппа, можно сказать, что композиции всех волшебных сказок крымских караимов так или иначе связаны с особой последовательностью изложения событий обряда инициации или же представлений о смерти [10: 309]. Главный герой либо отправляется из дома, чтобы добыть волшебное средство, либо за красавицей. В поздних по времени сказочных образцах набор элементов сокращается, подчиняясь исторической действительности, однако определенные мотивы сохранились. Чаще всего это мотивы получения волшебного средства или встречи с волшебным помощником.

Эти же мотивы встречаются и в сказках-дестанах таких как: Ашык Карип, Караджа оглан, Дахир и Зухре. Подобные образцы можно встретить у большинства тюрков. Несмотря на вариативность повествования, основные фабульные элементы в произведениях сохранились. Среди отличительных черт караимских вариантов, по сравнению с крымскотатарскими и турецкими, можно отметить подробность изложения. Сказка-дестан «Ашик Карип», записанная в меджума, намного длиннее, чем одноименные варианты из фольклора крымских татар и турок. Более полно описан зачин сказки. Много внимания уделено начальному отъезду Ашика Карипа из родного города на поиски своей возлюбленной. В крымскотатарском варианте отсутствует указание на помощь Хадыра Ильяса при приближении Ашика Карипа со своей семьей в город, где живет семья Шахсине; отсутствует мотив дарения волшебным помощником, т.е. Хадыром Ильясом волшебного кубка; полностью опущен эпизод с пророчеством Ашику Карипу, когда во сне является седобородый старец и показывает портрет Шах Сине [3:.374-381].

Мотив видения во сне присутствует в азербайджанском варианте дестана. Однако там не идет речь о явлении седобородого старца. Во сне молодой парень видит прелестную девушку, в которую влюбляется [6: 397].

Более полное и подробное описание событий по сравнению с крымскотатарскими и турецкими вариантами можно также отметить и в сказке-дестане «Дахир и Зохре».

В подобных произведениях крайне сложно говорить о степени заимствования и трансформации сюжета. Правомерным будет заметить, что каждое произведение с одинаковым названием, принадлежащее крымским караимам, крымским татарам и туркам, необходимо считать самостоятельным вариантом. Довольно перспективным в этом ключе выглядит изначальное сравнение вариантов каждого народа между собой, с целью выделения наиболее постоянных компонентов, а после уже провести комплексное сравнение произведений, расширяя географические границы. Отдельное место в таком исследовании должен занять анализ поэтических элементов дестанов, т.е. те народные песни и стихи, которые являются

неотъемлемой частью повествования, и должны быть проанализированы с позиции канонов тюркского народного стихосложения и стилистических особенностей.

Поэтической особенностью сказок о животных крымских караимов, также выступают сохранившиеся в ее повествовании архаические черты. Сохранение следов мифологического мышления, которое выражается в очеловечивании окружающей природы, «метафорическом» сопоставлении культурных и природных объектов, которое приводит к тотемическим классификациям и мифологическому символизму [4:.24].

Проанализировав образцы сказок о животных, учитывая наличие в данных сказках моральных установок и этических принципов, можно сделать вывод о довольно позднем появлении данных произведений. Вместе с этим выделяется группа главных героев, задействованных в сказках. В большинстве своем это животные, обитающие в природных зонах Крыма, Украины: волк, лиса, заяц, еж, ворона, белка и др. Хотя в одном образце «Сказке о волке (Börü fasılı)» помимо обычных для крымской местности животных, среди действующих лиц сказки присутствует – верблюд. Кажущееся сегодня экзотическим животным для крымского пейзажа – верблюд, в период Крымского Ханства был одним из самых популярных экспортируемых товаров [1:45]. Таким образом, записанная в меджума сказка явно напоминает о былых временах истории полуострова.

Бытовые и сатирические сказки в своих повествованиях содержат наиболее яркие черты народной жизни. В них находят место и отражение социальных условий жизни, межэтнической толерантности, мудрость поколений и чувства юмора.

Образы и проблемы, описываемые бытовой караимской сказкой близки каждому народу, однако некоторые нюансы привносимые будь то «авторскими отступлениями» (см. ниже), народными афоризмами, либо описанием некоторых традиционных норм поведения, а также указание на типично крымские топонимы создают особый колорит, присутствовавший в жизни крымских караимов. Говоря о фольклорных образцах крымских караимов, необходимо отметить, что большинство рассматриваемых произведений взяты из семейных сборников меджума, большая часть которых была составлена с конца XVIII до начала XX в. Записи в меджума велись древнееврейским алфавитом, но на караимском языке, принадлежащему к тюркской группе языков. Следует учитывать тот факт, что древнееврейский алфавит как алфавит святой книги для караимов – Ветхого Завета был понятен лишь людям (мужчинам), получившим образование в религиозных школах. Соответственно уместно допускать факт наличия в фольклорных по сути текстах авторских отступлений, или точнее будет определить как отступлений писаря. Подтверждение этому есть в самих текстах меджума. Так например, в тексте дестана Ашик Карип из меджума Кылджи, в самом конце повествования есть строки: *«упало с неба три яблока: одно – записывающему, другое – читающему, а третье – слушающему» (Перевод с караимского Н. В. Кропотовой).* Далее указано и имя записавшего дестан – Барух Менгуби [11:124].

Исследователь караимского языка, тюрколог-лингвист – К.Мусаев, разделяя варианты караимского языка по сферам бытования, язык

караимских меджума относит к литературному (в противовес книжному – языку переводов Библии и разговорному) [5]. Литературный язык крымских караимов представляет собой синтез караимского, крымско-татарского и турецкого языков, последние два из которых оказывали достаточно большое влияние на фольклорные и литературные традиции повествования крымских караимов. К сожалению, тема степени изменения фольклорных текстов крымских караимов под влиянием сильных литературных традиций Крымского Ханства и Османского государства в научных исследованиях не затрагивается. Однако при изучении народных произведений крымских караимов упускать данные факты из вида не стоит и следует отмечать возможность включения в фольклорный текст авторских отступлений.

Упоминание в текстах сказки названий титулов, характерных для восточных государств, имени Бога – «Алла» - заставляют русскоязычных читателей или слушателей сказок идентифицировать их как восточные.

Во всех диалогах главных героев присутствуют устойчивые выражения, которые традиционно используются в мусульманской среде. Как известно, большинство тюрок – мусульмане. Однако зачастую и меньшая, не мусульманская часть тюркского сообщества, исповедуя свои религии, обращалась к Богу, используя имя «Алла» или «Аллах».

Помимо сказок имя Аллах (Алла) встречается также в многочисленных караимских пословицах. Одним из самых архаичных имен Бога, использовавшихся у крымских караимов, было, восходящее к древнетюркским традициям, имя Тенри (Тенгри). «Алла» – это уже проявление позднего исламского влияния на формирование религиозного сознания крымских караимов, вследствие проживания длительного времени народов на одной территории.

Среди крымских названий городов и местностей в караимских сказках упоминаются следующие: Kırk Yer (Джуфт Кале), Kafa (Феодосия), Bahçisaray, Akmecit (Симферополь), Salğır (Салгир), Gözlüv (Евпатория) Balıqlava (Балаклава), Eski Kırım (Старый Крым).

В сказочных повествованиях отражены и традиции национальной крымскокараимской кухни. В сказках встречаются следующие названия блюд: хамур долма (ушки, маленькие пельмени в мясном бульоне), бакла аш (фасолевый суп), йазма (напиток из катыка, с добавлением воды и специй).

Сатирические сказки, где главным героем выступает Насреддин Ходжа, настолько многочисленны и разнообразны, что утверждать о полностью заимствованных сюжетах подобных сказок не правомерно. Бесспорно, что имя главного героя заимствованно. Однако в сказках «Ишак», «Казан» и «Смекалка» имена главных героев заменены на типично караимские – Атчапар и Бабакай.

В отличии от литературного текста, фольклорные произведения способны видоизменяться в рамках устно-поэтической традиции. Передаваясь из поколения в поколение, сказка находилась в долгом творческом процессе. Одни и те же сказочные сюжеты, возникшие у разных народов в силу сходных социальных и исторических предпосылок или же заимствованные одним народом у другого, существуют в сказочных текстах по-разному.

Насколько сказки разных народов близки друг другу, настолько же они различны, поскольку в них отражается историческая, культурная и социальная действительность той среды, в которой тексты получали свое воплощение. Изменения, которые вносятся в сказку под влиянием нового времени, событий, условий жизни, определяют качественно новые черты в сказке того или иного народа [9:19].

Но не стоит забывать, что при всей подвижности народная сказка все же достаточно стабильна и консервативна в своей основе, в содержании набора элементов. Определенная последовательность, порой даже, строгая последовательность элементов сказки и составляют ее поэтику. В историческом развитии поэтика фольклора – система, сложившаяся в процессе художественного освоения и художественного преобразования действительности, вобравшая в себя повествовательные традиции прошлого. В ней воплощаются различные уровни художественного сознания народа.

Несмотря на общепризнанное мнение о схожести сюжетов сказок у неродственных и даже неблизких народов, все же сказки имеют свои национальные особенности и самобытность, обусловленные национальной историей, бытом, культурой и географическими границами. Особенности фольклорных традиций крымских караимов обусловлены сложным и длительным формированием этноса в VIII-X вв. из многочисленных племен периода господства Хазарского каганата в Крыму. Влияние на фольклорно-поэтические традиции караев (*караи – крымские караимы, караимы-тюрки. «Карай» (ед. ч.), «караи» (мн. ч.) используется как этноним народа крымские караимы*) могли оказать как древние тюркские и тюркоязычные народы – аланы, половцы и др., так и народы, которые на более поздних этапах истории разделяли вместе с крымскими караимами территории проживания и находились в близких культурных контактах. Это, в первую очередь, крымские татары, крымчаки и турки. Взаимопроникновение, взаимовлияние культур этих народов объясняется как некоторой общностью происхождения, так и общностью тюркского языка.

На базе межэтнических связей в традициях контактирующих культур, в том числе и в повествовательной традиции, происходит обмен художественными ценностями, формируются общие эстетические принципы. Иной раз очень трудно и даже невозможно определить принадлежность, происхождение того или иного элемента сказки.

Таким образом, народная сказка крымских караимов является преемницей тюркских эпических традиций, и представляет собой синтез общетюркской и национальной караимской культуры, проявляющейся в поздних трансформированных элементах сказки.

Литература:

1. Андреев А. Р. История Крыма/ А.Р. Андреев. М.: Белый волк, 2002. – 102 с. 2. Будник Н. В. Содержание и жанровый состав меджума крымских караимов/ Н. В. Будник//Культура народов Причерноморья. – 2009. - № 173. – С. 147-151. 3. Къырымтатар халкъ масаллары./[Собр.К.Джаманаклы, А.Усеинов]. - Симферополь: КъДжН, 2008. – 384 с. 4. Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора/ Е.М. Мелетинский// Фольклор: поэтическая система [сб. статей]. – М.: Наука, 1977. – С. 23-41. 5. Мусаев К.М. Заметки о языке крымских караимов/ К.М. Мусаев // Вопросы диалектологии тюркских языков. – 1966. – Том № 4. – С. 96-100

6. Народная поэзия Азербайджана/ [вступ. ст. и сост. А.П. Векилова]. – Л.: Советский писатель, 1978. – 447 с. 7. Официальный сайт Всеукраинской ассоциации крымских караимов «Къырымкъарайлар». Раздел: Библиотека, печатные издания [Электронный ресурс]/ Режим доступа к ресурсу: http://karai.crimea.ua/karai/literatura 8. Полканов А. И. Крымские караимы (караи-коренной малочисленный народ Крыма)/ А. И. Полканов. – Париж, 1995. – 245 с. 9. Померанцева Э.В. Русская народная сказка/ Э.В, Померанцева. – М.: Изд-во Акад наук СССР, 1963. – 128 с. 10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки/Владимир Яковлевич Пропп. - М.: Лабиринт, 2005 – 332 с. 11. Tülay Çulha. Kırım Karaycasının Katık Mecuması. Metin-Sözlük-Dizin/ Ç. Tülay. İstanbul: Pandora, 2010. – 660 s.

Інна ЛИНЧАК (Київ)

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ НАРОДНИХ ПРИКМЕТ

У статті порушено проблему термінологічної невизначеності у фольклористиці, яка стосується як понять «жанр», «паремія», вживаних щодо прикмет, так і масиву текстів, котрі до них зараховуються. Шість диференційних ознак - поетика, структура тексту, функція, спосіб отримання інформації, характер відображення дійсності, позиція адресанта/адресата повідомлення - дозволяють виокремити прикмети як самостійний паремійний жанр з-поміж функціонально та структурно близьких фольклорних явищ.

Ключові слова: прикмета, паремія, жанр, прогноз.

The article deals with the problem of terminological indeterminacy in folklore studies concerning the terms "genre", "paremia", which are used relative to omens or some type of texts ascribed to omens.These are six distinctive features which allow us to separate out omens as an original paremial genre among functionally and structurally similar folklore units: poetics, text structure, function, nature of reality reflection, addressant / recipient report.

Key words: omen, paremia, genre, prognosis.

У східнослов'янській фольклористиці прикмети ніколи не розглядалися як окремий цілісний об'єкт вивчення. Мабуть, саме цим найбільшою мірою й викликана проблема жанрової ідентифікації означених творів, відсутність усталеного погляду на прикмети як специфічне явище усної народної творчості. Тому видається доцільним спинитися на визначенні меж поняття "прикмета", що можна зробити, зіставивши її із суміжними фольклорними формами (з такими функціонально близькими текстами, як сновидіння, гадання, тексти магічних дій), означивши критерії їх розмежування та встановивши спільні й відмінні риси. При цьому неодмінно постає питання, що саме розуміють під поняттям "жанр" у сучасній науці, а також і потреба довести правомірність позначення цим терміном прикмет.

Жанрова система українського фольклору й фольклору світового загалом іще дотепер залишається недостатньо вивченою. Більшість дослідників вбачають причини такого становища в невдалому застосуванні літературознавчого (загальноестетичного) терміна "жанр" щодо теорії фольклору, оскільки це призвело до перенесення літературознавчих понять і традицій на вивчення фольклорного матеріалу [26, с. 154; 16, с. 266]. Так, під поняттям "жанр літературний" розуміють історично сформований тип літературного твору (епопея, роман, повість, оповідання, поема, вірш тощо), синтез характерних особливостей змісту і форми певного виду творів,

відносну художньо-композиційну сталість, здатну до постійного розвитку й оновлення; своєрідну змістову форму, модель художньої структури ряду творів, у якій специфічно закодовано спрямованість на певний зміст [12, с. 192-193]. Не виключаючи перегуків між категорією жанру в фольклорі й літературі, що обумовлено вербальною природою обох типів творчості, історичною взаємозалежністю літературного процесу й фольклорних джерел, ми, однак, бачимо, що для окреслення ознак фольклорного твору цих характеристик недостатньо, а тому постає необхідність розмежування між жанрами літературними і жанрами фольклорними.

На сьогодні у фольклористиці немає єдиного загальноприйнятого визначення терміна "жанр" внаслідок розбіжностей між дослідниками у визначенні обсягу самого поняття "фольклор". Переважають різноманітні жанрові членування стосовно усної народнопоетичної творчості, народної музики, народної хореографії, народної драматургії [11, с. 71]. Узагальнивши основні позиції фольклористів щодо визначення терміна "жанр", Б.Путілов подає два такі основні його значення: 1) сукупність творів/текстів, що характеризуються спільністю художнього змісту, поетичної системи, функцій, особливостей виконання, зв'язків з невербальними художніми формами (музикою, танцями, театром); 2) історично сформована й реалізована в конкретних творах (сукупності творів) система змістових, власне поетичних, функціональних і виконавських принципів, норм, стереотипів, за якими стоять вироблені колективним досвідом уявлення, відношення, зв'язки з тими чи іншими сферами дійсності, соціальними інститутами, побутом і т. ін. [26, с. 154]. Саме з першим визначенням співвідноситься фонд реальних текстів, спільність яких установлюється дослідником, а в переважній більшості випадків і самим фольклорним середовищем.

Ознаки, за якими відбувається об'єднання текстів під єдину "жанрову шапку", частіше за все є неоднорідними і не завжди чітко формульованими. Так, для окремих жанрів основоположними можуть бути тематичний, формальний, функціональний, соціологічний критерії тощо. Пошуки єдиних стабільних принципів виділення жанрів усього фольклорного масиву встановити на сьогодні не вдалося, оскільки жанри є досить різними і їх важко порівнювати між собою, ніби кожен створений за своїми власними критеріями [26, с. 157]. Так, С.В.Мишанич зазначає: "Фольклористи орієнтувалися на різні принципи як визначальні, тому й класифікаційних систем створено стільки, скільки робилося спроб такого розмежування" [16, с. 266]. Більшість учених, а серед них і В.Я.Пропп, дотримуються думки, що для всього фольклору "єдиного принципу визначення жанру нема" й воно "залежить від належності його до більш загальної категорії роду", тобто в кожному роді фольклору існують свої критерії жанрової диференціації. Відмовляючись від принципу поділу жанрів за якоюсь єдиною ознакою, В.Я.Пропп визнає необхідність ураховувати "сукупність багатьох ознак", "виявлення основоположних ознак" [цит. за: 11, с. 71]. Міркування вчених щодо виокремлення цих характерних жанрових рис виглядають досить різнорідно, однак більшість із них визнають вагу змісту, поетики/структури, побутового призначення, форми виконання, музикальної будови та зв'язків з іншими видами мистецтва.

Таким чином, можна констатувати, що при підході до розгляду такого фольклорного явища, як прикмети, варто визначити спочатку ту “більш загальну категорію роду”, до якої це явище належить.

Традиційно визнається, що в усній творчості народу, подібно до літератури, повноцінно представлені три роди мистецтва: лірика, епіка і драма [16, с. 266]. Однак, спроби перенесення такого літературознавчого поділу в сферу фольклору та застосування цих родових категорій щодо конкретного фольклорного матеріалу не завжди виправдовують себе. Причиною тому є специфіка вербального фольклору, котрий, по-перше, ніколи не зводиться лише до “слова” і, по-друге, саме слово організує й трактує по-своєму [26, с. 159].

Так, при окресленні родової приналежності прислів’їв, приказок, загадок та інших малих фольклорних форм спостерігається “нереалізованість” понять “епос”, “лірика”, “драма” як родових. Те саме можна сказати й про застосування цих категорій до поняття “дитячий фольклор”, що включає в себе цілий масив найрізноманітніших у жанровому відношенні текстів, об’єднаних призначенням певним віковим групам (діти, підлітки) [1, с. 383]. Тобто йдеться про те, що ці родові категорії ніяк не покривають весь масив фольклорних фактів. А тому ми, підтримуючи зауваження Б.Путілова, вважаємо більш виправданим у цьому разі на місце поняття роду як найбільш загального розряду класифікації поставити поняття “галузь” (рос. “область”), запропоноване свого часу ще В.Я.Проппом, хоча й в іншому значенні [22, с. 33]. Так, визнається, що категорія галузі є чисто фольклорним поняттям, яке визначається закономірностями й специфікою життя фольклору, а не його книжними трансформаціями. З цього погляду досить вдалою виявилася гіпотеза Б.Путілова щодо виокремлення п’яти галузей фольклору відповідно до визначальної форми функціонування, котра обумовлює найістотніше в характері жанрів, в їх структурі й поетиці, в їх сюжетному фонді [26, с. 159-160].

Серед п’яти галузей фольклору, окреслених російським дослідником усної народнопоетичної творчості, на окрему позицію заслужив “фольклор мовленнєвих ситуацій”, тобто ті малі фольклорні форми, життя котрих пов’язане не з виконанням у звичайному смислі, а з реалізацією в процесі мовленнєвих контактів [26, с. 161]. Ці малі форми, що є короткими клішованими висловами, отримали у вітчизняній та зарубіжній фольклористиці назву “паремії”, котра походить з давньогрецької мови й означає “притча, прислів’я” [31, с. 206].

Однак варто визнати, що в сучасній фольклористиці вживання терміна “паремія” має двоїстий характер: з одного боку, він використовується в ролі загальнородової назви на означення цілої низки коротких жанрових утворень (прислів’їв, приказок, побажань, прокльонів, прикмет тощо) [20, с. 181; 33, с. 155; 28, с. 61; 16, с. 270; 30, с. 289], а з іншого – як синонім терміна “прислів’я”, що сприймається як жанр, який є основою творення багатьох різновидів прислівного типу [19, с. 18; 34, с. 11]. Тобто йдеться про те, що в сучасній науці про усну народнопоетичну творчість питання, чи сприймати термін “паремія” як загальнородову назву, чи розуміти під цим поняттям сам жанр прислів’я, залишається відкритим.

Безперечно, при уважному розгляді текстів, які зараховуються в розряд паремій, можна визначити певні спільні риси, що дозволяють трактувати їх як різновиди паремії як такої: 1) малий обсяг текстів; 2) усталена формульність їх організації; 3) здатність трансформуватися з одного типу формул в інший; 4) майже універсальна двочленність структурних схем (текстових і логічних); 5) спільна парадигматика смислових елементів [3, с. 279]; 6) прагматична спрямованість (тематична й комунікаційна прив'язаність до ситуацій повсякденного життя) [28, с. 53].

Але відразу ж постає питання: як бути із загадками? Тексти загадок відповідають усім вищевказаним критеріям, про їхню здатність трансформуватися в прислів'я написано ряд статей [13]. У нас що, немає такого жанру? Але ж він, поряд із прислів'ями та приказками, давно був визнаний і отримав при собі означення традиційного, класичного (канонічного) жанру пареміологічного типу.

На нашу думку, за великої ваги ознак структурного плану в наведеній вище схемі було абсолютно не враховано те, що кожен із різновидів паремій має власну специфічну поетичну систему (в її глибинному, пов'язаному з органічною структурою значенні – [26, с. 158]) і виконує певну домінантну функцію. Ці два критерії є чи не основними задля визначення окремого паремійного жанру, й у принципі серед ряду близьких за структурою текстів є тими ключовими моментами, які дають перше враження про текст і створюють підстави для виокремлення тотожної за цими ознаками суми творів як самостійного різновиду. Відтак, розуміючи, що "форма є похідною від змісту, що вона не може абсолютизуватись і розглядатися як щось самодостатнє" [23, с. 27], ми в нашому дослідженні схильні розглядати термін "паремія" як родове поняття, що входить до більш загального розряду "фольклор мовленнєвих ситуацій".

Таким чином, видається можливим при означенні терміна "прикмета" поряд із такими синонімічними назвами, як "прогностична паремія", "вислів прогностичного характеру", "мала фольклорна форма", "пареміологічний тип", "мікрожанр" використовувати й термін "жанр". На підтримку цих міркувань послуговує факт проникнення широкого розуміння категорії жанру й меж жанрової належності в словнику східнослов'янських фольклористичних термінів [5]. У відповідному розділі фігурують такі терміни: "божба", "благопожелание", "гадание", "выкрики торговцев, разносчиков и др.", "дразнилки", "каламбуры", "клятвы", "окликания", "перевертыши", "присловья", "проклятия", "слухи", "суеверные приметы", "толки" тощо. Як зазначає Б.Путілов, "факт цей ніби узаконює існування неканонічних жанрів, звертає на них увагу спеціалістів (в «Словаре» передбачається опис кожного з них)" [26, с. 157]. З іншого боку, в дослідженнях останнього часу увага науковців зосереджена на виявленні в різних етнічних традиціях різновидів, так би мовити, малих форм фольклору, виражених переважно в коротких – переданих кількома словами – текстах, пареміологічних і близьких до них рішеннях, різного плану формулах і т. ін. До них також може бути застосоване визначення М. М. Бахтіна: «первинні (прості) жанри, складені в умовах безпосереднього мовленнєвого спілкування». Сюди він зараховував короткі репліки побутового діалогу, побутову оповідь, різноманітні публіцистичні виступи й відзначав

неопрацьованість проблем з вивчення стилю, типів “розмовно-діалогічних жанрів” “у нелітературних шарах народної мови” [2, с. 250-257]. Досить серйозний досвід, котрий частково заповнив цю прогалину, запропонував спеціальний симпозіум – “Семиотика малых форм фольклора” (1988). Тут був представлений широкий діапазон жанрових включень, у тому числі більш або менш чітко обумовлених в своєму змісті функціональними зв’язками й культурно-побутовим контекстом. При дослідженні малих жанрів фольклору в фольклористів виникало питання й про особливий рівень кодування значень. Так, Г.Левінтон зазначає, що тексти цих жанрів значною мірою виконують “функцію словника мотивів, які... закодовані в формі більш експліцитній, ніж в окремому слові, фразеологізмі, тропі тощо, але при цьому в більш компактній та зручній для запам’ятовування, ніж в оповідній сюжетній реалізації мотиву” [15, с. 148].

Тобто ми бачимо, що в своєму переконанні щодо окреслення прикмет як окремого жанру (специфічного жанру, що перебуває на межі мовлення та фольклору) ми непоодинокі. В остаточному підсумку, як указує Б.Путілов, категорія жанру нам потрібна не для впорядкування матеріалу й зовнішньої його характеристики, а для проникнення в “світ ідей, емоцій, образів”, створених в рамках даної жанрової системи. Тому варто не боятися дроблення матеріалу на невеликі групи. Як зазначив В.Я.Пропп, “в нашій фольклористиці панує якийсь страх перед дрібними категоріями” [24, с. 178]. Однак, такі багатоступеневі поділи є просто необхідними, оскільки вони відбивають реальність процесів жанротворення та жанрозмінювання. Для науки кількість виокремлених жанрів та жанрових різновидів у даній культурі є байдужою, головне полягає в тому, аби виділені були по можливості всі та щоб усі вони були ґрунтовно описані й включені в історичну картину [26, с. 157].

Отже, ми підійшли до проблеми виділення критеріїв, за якими можна здійснити диференціацію українських прикмет і структурно близьких фольклорних форм. Безперечно, одним з основних таких критеріїв виступає поетика, котру ми, вслід за В.Я.Проппом, розуміємо як “вивчення форми у зв’язку з її конкретним, фабульним та ідейним, змістом” [24, с. 175]. Як наголошує Б.Путілов, “поетика окремого тексту є конкретним варіантом поетики жанру, реалізацією його принципів. Художні елементи певного тексту можна пояснити, зіставивши їх з аналогічними елементами інших текстів тієї ж жанрової системи... Поетика фольклору завжди жанрово обумовлена і жанрово реалізована. Певною мірою вона жанрово замкнена” [25, с. 15-16]. Іншою визначальною рисою для міжжанрової диференціації виступатиме структура тексту. Наступними критеріями пропонуємо обрати функцію, спосіб отримання інформації, характер відображення дійсності у фольклорних формах та позицію адресанта й адресата повідомлення. Саме ці шість ознак, як нам здається, мають дати відповідь на питання про спільні й відмінні риси українських прикмет та близьких до них фольклорних текстів.

Для початку видається необхідним зіставити українські прикмети з такими функціонально близькими текстами, як сновидіння та гадання, оскільки вони почасти зараховуються дослідниками до розряду прикмет [18; 32]. Ми ж вважаємо, що гадання, віщі сни, попри спільну для всіх них

прогностичну функцію, є відмінними від прикмет явищами, відмінними фольклорними одиницями.

Гадання на противагу прикметам, отримання інформації в яких носить пасивний характер, відзначаються створенням штучної обстановки з метою дізнатися про те, про що природним шляхом дізнатися не можна. «Віщі» сни є несвідомими спостереженнями, сприйманими у відповідному стані, хоч і стоять досить близько до прикмет за ознакою пасивного сприймання прогностичного повідомлення.

Водночас як фольклорні одиниці гадальні тексти та тексти тлумачень сновидінь мають власні специфічні структури і є набагато ширшими за обсягом, ніж прикмети. Наприклад, сон у процесі усної трансмісії складається, як правило, з трьох частин: безпосереднього переказу самого сну, його тлумачення та переказу життєвого факту на підтвердження достовірності тлумачення [7, с. 313]. У виконанні талановитого виконавця звичайний сон може набувати форми традиційного фольклорного твору із захоплюючим сюжетом та несподіваними деталями, що за наявності композиційної означеності є зразком оповідного жанру з його специфічною поетикою. У цьому контексті лише друга складова народної оповіді, що розкодовує сон за допомогою традиційної символіки й образів, в остаточному самодостатньому варіанті зводиться до стислого висновку, який дорівнює структурі прикмети: якщо сниться А, то буде В.

Гадання, подібно до структури тексту сновидіння, також має об'ємну будову. В цілісному своєму вигляді воно складається з опису умов створення обстановки для ритуального спостереження, самого спостереження й прогнозу, що в більшості випадків підтверджується достовірною оповіддю. Тобто можна говорити про те, що при майстерному виконанні такий цілісний текст гадання за ознаками своєї композиційної та поетичної структури теж має представляти різновид прозової творчості. Ось, наприклад, текст, що в збірнику Б.Грінченка називається "Угадать, чы довго прожывешъ»: *"Назбиралы мы на Йвана Купала купальнычкивъ и позастыркали у хати на усихъ: и на батька, и на матку, и на братив, на усихъ. На другый день подывылысь, ажъ батькивъ и старшого брата купальнычкы повъялы, а наши уси порозвывалысь. Такъ скоро батько и умерлы, а посли батька скоро и старшого брата на поли гримъ убывъ. А мы уси, слава Богу, и по сей день жыви"* [9, с. 44]. З наведеного зразка видно, що структурно ("умова-результат") близький до прикмет вислів *"чиї купальнички пов'януть, ті люди скоро помруть, а чиї порозвиваються, то будуть жити довго"* – [І.Л.] легко вичленовується з оповіді, яка підтверджує достовірність гадання реальним життєвим прикладом, хоча міг би бути обов'язковим і при опису умов та сенсу цього гадання. Отже, на нашу думку, можна говорити про те, що в тексті гадання присутня "прикмета" як один з елементів його цілісної системи.

Водночас варто також наголосити, що, на відміну від прикмет, тексти сновидінь та гадань ніколи не містять римованих й непрямих компонентів у складі прогностичного вислову.

Спільним для прикмет, текстів сновидінь символічного характеру та гадань є те, що їхній прогноз на майбутнє є заученим, він не виводиться логічно з двох частин умовно-наслідкового тексту, носій фольклорної

традиції не може розкласти за схемою їх співвідношення. У цьому сенсі не має різниці, хто саме дає інформацію на майбутнє: чи то знак, отриманий людиною в реальному житті з природного або культурного оточення, чи то знак, випрошений у певного "адресанта", чи то ключові символи та образи сновидіння, вичленовані часто із сюжетно оформленої історії, баченої вві сні, й традиційно розтлумачені (*"Якъ присниться, що зубъ випавъ, то непремінно дитина умре"; "Якъ грядки на городі присняться, то то – домовини, значить хто небудь умре"; "Колодязь якъ присниться, то жінка овдовіє"* [35, с. 698]). Однак, "віщі" сни можуть мати не лише символічний характер, але й містити пряме прогнозування. Про ці дві категорії снів говорив у давні часи ще Аристотель, назвавши останні прямими пророцтвами [6, с. 201]. Так, зразком такого тексту може слугувати сон дівчини на свято Св. Андрія (*"Якщо вночі їй присниться сон, що до неї підійшов парубок, взяв за руку і повів до вінця, то це буде її суджений"* [4, с. 19]). Оскільки ж для українських прикмет неможливо знайти відповідника, в якому прогнозуюча частина тексту задавала б семантично тотожний їй прогноз на майбутнє, то маємо констатувати, що за критерієм відображення дійсності прикмети й пророчі сни є відмінними фольклорними явищами. Не так усе просто й з гаданнями, адже вони, на відміну від прикмет, що прогнозують завжди майбутню ситуацію, часто мають на меті розказати про те, що вже минуло. Таким чином, домінантна риса – прогноз – у цьому разі нівелюється. А це також указує на різний характер відбиття дійсності в прикметах та текстах гадань.

Відмінною для прикмет і сновидінь та гадань є й позиція адресанта-адресата повідомлення. Так, в українських прикметах адресантами виступають такі сім категорій реалій: 1) метеорологічні явища; 2) представники флори (власне, їхня "поведінка"); 3) тварини, птахи та інші представники фауни (поведінка); 4) сама людина-адресат (зокрема: а) передчуття її тіла, б) інстинктивна поведінка); 5) інші люди (дії); 6) матеріальні предмети та об'єкти культурного оточення людини ("поведінка"); 7) міфологічні істоти ("поведінка"). Ми не заперечуємо, що ці сім категорій реалій можуть задавати прогноз і в текстах сновидінь та гадань (правда, з іншою частотністю). Однак, тоді як при прогнозуванні майбутнього в прикметах діють суб'єкти та об'єкти реального світу, що й сприймаються носієм традиції реально, то текст сновидіння сприймається ним як факт подачі віщої інформації в результаті контакту з потойбічним світом. Тобто йдеться про те, що "сон, який ототожнюється з тимчасовим перебуванням в іншому світі, діє в зворотному напрямку: інший світ впливає на життя в цьому світі" [33, с. 177]. А з цього можна зробити висновок, що реалії в текстах сновидінь є не конкретними джерелами інформації, як у прикметах, а лише посередниками духів та божеств, представників потойбіччя – адресантів повідомлень. Подібне зауваження можна зробити й стосовно гадань, адже виконувана (магічна) дія задля отримання певної інформації виглядає як "запит божеству", яке виявляє свою волю через різноманітних посередників фізичного світу.

Аналіз прогнозованих ситуацій прикмет, сновидінь та гадань говорить про те, що вони в принципі є тотожними: це глобальні проблеми життя людини – народження, одруження, хвороба, смерть, проблеми потойбічного

існування; можливо, меншою мірою, ніж у прикметах, у текстах гадань та сновидінь прогнозуються природні, господарські аспекти життя людини. Однак, тоді як конкретний адресат повідомлення (людина) в прикметах не згадується, тобто будова цих текстів така, що будь-який носій інформації може застосувати формулу до певної ситуації свого життя, то для сновидінь і гадань позиція адресата буде зовсім іншою. Адресатом отриманої вві сні або "запрошеної" інформації може бути сама людина, якої та інформація стосується, інша людина і навіть посередник між світом людей та духів – сновидець, шаман [32]. І лише у виокремленій формі, коли виголошення структурно тотожного до прикмети вислову сновидіння чи гадання має на меті дидактичну (повчальну) функцію, вони можуть подаватися опосередковано, без вказівки на адресата повідомлення.

Окрім того, що існують проблеми з розрізненням таких фольклорних одиниць, як прикмета – гадання – сновидіння, в питанні виокремлення текстів прикмет як специфічного об'єкта вивчення виникають ускладнення через плутання їх з іншими пареміями з прагматичним спрямуванням. Такими виступають паремії-спостереження, паремії, що пояснюють певні явища навколишнього світу на основі вже відомої інформації, та тексти магічних дій.

На нашу думку, в цьому разі визначальною ознакою для розмежування таких текстів має виступати функціональний критерій – прогноз – і майбутній час, який задається в правій частині прикмети. Цей фольклорний жанр, на відміну від інших паремій, має прогноз своєю єдиною функціональною та смисловою ознакою, при втраті якої прикмета втрачає свій зміст. Наприклад, якщо вислови *«Голуби воркують – буде тепло, гарна днина»* [21, с. 379]; *«Як багато мишей і роблять велику шкоду, то будуть хвороби серед людей»* [21, с. 383] позбавити прогнозованої частини, вони зруйнуються (Голуби воркують; Як багато мишей і роблять велику шкоду). В першому варіанті від тексту прикмети залишається просте стверджувальне речення, що констатує факт, а в другому – умовна частина складнопідрядного речення, яка неодмінно вимагає наявності головної частини.

Саме своїм прогностичним спрямуванням прикмета відрізняється від інших, непрогностичних, фольклорних паремій. Не є прикметами, наприклад, схожі, але непрогностичні паремії-спостереження типу: *«На св. Луки – нема хліба, ні муки»* [14, с. 332]; *«Прийшов Петро – вирвав листок; прийшов Илля – вирвав и два; а прийшов Спас – бери рукавички про запас; прийшла Пречиста – на дереві чисто; прийшла Покрова – на дереві голо»* [17, с. 60]; *«Мак два тижні цвіте, чотири тижні дозріває, на сьомий – насіння летить»* [21, с. 377]. Подані вислови, часто в дотепно винайденому мовленнєвому оформленні з ритмікою, римуванням лише констатують певне явище в житті природи, навколишнього середовища, що є надзвичайно важливою інформацією для господаря-землероба, але не мають характеру прогнозу. Такі паремії-спостереження подібні до прикмет тієї категорії, що побутують у синтаксичній формі простого стверджувального речення, але на відміну від останніх не можуть бути поданими за допомогою умовно-наслідкової конструкції "Якщо А, то В". Так, прикмета *«Буркун перед дощем виділяє різкий запах»* [21, с. 378] легко переходить із простого речення, для якого прогноз є дещо завуальованим, у складнопідрядне умови *«Якщо*

буркун виділяє різкий запах, то буде дощ» – [І.Л.]. Паремія ж *«Варвара кусок ночі ввірвала, а дня приточила»* [21, с. 399] у формулу умова-результат не вкладається і до того ж має лише два прямих компоненти (*ніч, день*), а всі інші вжиті в переносному значенні: *Варвара* – уособлення в жіночому образі зимового календарного свята; *кусок* – частина, час; *ввірвала, приточила* – метафори на позначення зменшення, збільшення часових рамок доби. Говорячи про художню специфіку прикмет, зазначимо, що основний масив їх текстів складається переважно з компонентів прямого значення.

З іншого боку, саме прогноз з його спрямованістю в майбутнє (нагадаємо, що "прогноз" – це передбачення на основі наявних даних напрямку, характеру й особливостей розвитку та закінчення явищ і процесів у природі й суспільстві [29, с. 152]) відмежовує прикмети від структурно схожих, однак функціонально відмінних текстів типу: *«Якъ зроблють кому труну таку вузьку, шо рукы росходяться, то то скупа людына була»* [9, с. 28], які мають на меті пояснити певний факт, витлумачити певну ситуацію за допомогою обставин теперішнього чи то минулого часу, але не передбачити майбутнє. Іноді навіть у самих текстах подібних висловів міститься вказівка на причинність, тобто права частина тексту відповідає на питання чому? лівої частини й виконує пояснювальну функцію: *«Як дитина не спить уночі або і вдень, то те тому, що певно хтось у селі помер»* [8, с. 92]. Такі вислови деякі дослідники зараховують до розряду прикмет, що описують синхронний стан справ [27, с. 188], або ж називають прикметами-тлумаченнями [32]. Однак ми вважаємо, що паремії цієї категорії не можуть бути включеними до розряду прикмет під спільною термінологічною назвою, оскільки не відповідають основній функції цієї паремії – прогнозу на майбутнє, а тому надалі будуть іменуватися нами формулами інтерпретації реальних явищ, що будуються за конструкцією "Якщо є (було, буде) А, то є (було) В".

Тексти магічних дій, які досить часто в науковій літературі йменуються узагальненим терміном "повір'я", також варто відмежувати від жанру прикмет. Внутрішня структура цієї паремії, яка може включати в себе окрім тексту магічної дії словесну формулу, побудована за тією ж логіко-граматичною схемою, що й прикмета: умова-результат ("якщо зробити А, то буде В"; "не можна робити А, бо буде В"). Проте, на відміну від прикмет, тексти магічних дій – це модально забарвлені тексти, в яких перша частина має функціональні ознаки поради або заборони, а друга – мотивуюча – повідомляє про наслідки (прогноз) виконання/невиконання першої частини. Для цієї фольклорної категорії характерне побутування (причому великої кількості) текстів із втраченим, забутим чи свідомо замовчуваним прогнозом. Але при цьому текст не руйнується, бо наявність поради чи заборони, що загалом відбиває опозицію "добре-погано", призводить до того, що прогноз неодмінно домислюється. На нашу думку, сам факт можливої відсутності прогнозу в структурі вислову говорить про те, що для тексту магічної дії домінантною функцією є не прогностична, а модальна. На це вказує й особлива роль дієслова в тексті вислову, адже в магічній практиці для досягнення певного результату або настання/уникнення негативних наслідків дія здійснюється, а не описується: *"Гадюку вбый, – сонечко засміеться, виясныться"* [10, с. 7]; *"Не годыться плюваты на вогонь: губы*

попрыщыть” [10, с. 2]. На типологічному рівні тексти магічних дій відрізняються від прикмет тим, що лише організм людини-адресата, інші люди, чаклуни можуть виступати адресантами прогнозування, створюючи своєю поведінкою, діями певний текст повідомлення, що передається акціональним кодом. Набір же прогнозованих ситуацій для прикмет та текстів магічних дій є спільним. Оскільки тексти магічних дій разом із прикметами складають корпус “правил”, то позиція адресата повідомлення у них буде однакова. Надзвичайно висока прагматичність тексту спричиняє відсутність художніх засобів виразності у його контексті та віршованої конструкції.

Таким чином, можна констатувати, що сновидіння та гадання відрізняються від прикмет способом отримання прогностичної інформації, специфікою структури тексту (двочленний прогностичний вислів є виокремленою складовою об’ємного і часто сюжетно оформленого прозового тексту), поетичними особливостями (наявністю лише прямих неримованих компонентів), характером відображення дійсності (маються на увазі пророчі сни та гадання про минуле), а також позиціями адресантів та адресатів. При порівнянні прикмет з іншими пареміями з’ясувалося, що визначальним критерієм для їх розрізнення виступає функція, яка для паремій-спостережень є інформативною, для формул інтерпретації реальних явищ – пояснювальною, а для текстів магічної дії – модальною. Велику роль у цьому плані відіграє також структура тексту, яка для паремій-спостережень не є двочленною та умовно-наслідковою, а для текстів магічної дії допускає відсутність прогнозованої частини.

Література:

[1] Барташевич Г.А. Фольклор детский // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Мн.: Наука и техника, 1993. – С. 383 – 384 . [2] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1986. – С. 250 – 297. [3] Виноградова Л.Н. Отражение древнеславянских мифологических представлений в «малых» формах // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. X Международный съезд славистов. – М.: Наука, 1988. – С. 277 – 288. [4] Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: Оберіг, 1993. – 590 с. [5] Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Мн.: Наука и техника, 1993. – 478 с. [6] Головаха І. Сни: провісник майбутнього чи згадка про минуле? (до проблеми тлумачення снів носіями фольклорної традиції) // Філософська і соціологічна думка. – К., 1995. – № 9 – 10. – С. 195 – 204. [7] Головаха І. Фольклорна традиція та процес переказу й тлумачення снів її носіями // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч… Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. – К.: Родовід, 1996. – С. 311 – 318. [8] Грицак Є. Дитина в українських народних повір’ях і в народному лічництві (на основі дослідів народного побуту в селі Могильна повіту Гайсин на Поділлі і в деяких околицях Галичини) // Неопалима купина. – К.: Генеза, 1995. – № 3 – 4. – С. 75 – 101 . [9] Гринченко Б.Д. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. – Чернигов, 1901. – 488 с. [10] Гринченко Б.Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. – Чернигов, 1897. – Вып. 2. – 390 с. [11] Гусев В.Е. Жанр // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Мн.: Наука и техника, 1993. – С. 70 – 72. [12] Денисюк І.О. Жанр літературний // УЛЕ: В 5 т. – Т. ІІ. – К.: “Укр. рад. енц-я” імені М.П.Бажана, 1990. – С. 192 – 193. [13] Загадко-пословицы и проблема паремиологической трансформации (рефераты В.Мазурика) // Паремиологический сборник. – М.: Наука, 1978. – С. 315 – 319. [14] Килимник С.

Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: АТ "Обереги", 1994. – Кн. 2. – 528 с. [15] Левинтон Г.А. К вопросу о «малых» фольклорных жанрах: их функции, их связь с ритуалом // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора. – М., 1988. – Кн. 1. – С. 148 – 152. [16] Мишанич С.В. Система жанрів в українському фольклорі // Українознавство: Посібник. – К.: Зодіак – ЕКО, 1994. – С. 263 – 276. [17] Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1993. – 768 с. [18] Павлова Е.Г. Опыт классификации народных примет // Паремиологические исследования. – М.: Наука, 1984. – С. 294 – 300. [19] Пазяк М.М. Українські прислів'я та приказки: Проблеми пареміології та пареміографії. – К.: Наукова думка, 1984. – 202 с. [20] Пазяк М.М. Паремия // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Мн.: Наука и техника, 1993. – С. 181. [21] Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини / Упор. М.М.Пазяк. – К.: Наукова думка, 1989. – 480 с. [22] Пропп В.Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В.Я. Поэтика фольклора / Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 28 – 69. [23] Пропп В.Я. Поэтика. Книга // Пропп В.Я. Поэтика фольклора / Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 24 – 92. [24] Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Пропп В.Я. Поэтика фольклора / Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 173 – 185. [25] Путилов Б.Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор: Поэтическая система. – М.: Наука, 1977. – С. 14 – 23. [26] Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994. – 237 с. [27] Ройтер Т. Суеверные представления о судьбе: русские приметы в сознании современного городского жителя // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – С. 187 – 191. [28] Санникова О.В. Польская мифологическая лексика в структуре фольклорного текста // СБФ: Верования. Текст. Ритуал. – М.: Наука, 1994. – С. 44 – 84. [29] Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. VIII. – 927 с. [30] Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). – К.: "Правда Ярославичів", 1998. – 449 с. [31] Фасмер. М. Этимологический словарь русского языка в 4 т. – М., 1987. – Т. Ш. – 831 с. [3]2 Христофорова О.Б. К вопросу о структуре приметы // http//www.ruthenia.ru/folklor/kristoforova1.htm [33] Цивьян Т.В. Мифологическое программирование повседневной жизни // Этнические стереотипы поведения / под ред. А.К.Байбурина. – Л.: Наука, 1985. – С. 154 – 179. [34] Цивьян Т.В. Предисловие // Паремиологические исследования. Сборник статей / Сост. и ред. Г.Л.Пермякова. – М.: Наука, 1984. – С. 7 – 14. [35] Чубинский П.П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. – СПб., 1877. – Т. IV. – 715 с.

Галина ЛИТВИНЕНКО (Київ)

ПОСТАРХЕТИПНІ СТРУКТУРИ ВИРАЖЕННЯ СКЛАДОВИХ НАРОДНОЇ СВІДОМОСТІ У ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРІ УКРАЇНЦІВ

У статті аналізується архетипно-образний пласт поетичної народної пам'яті, подається еволюція наукового осмислення проблеми. У статті виявляються ознаки побуту, які відображають важливу роль у створенні образної моделі українського життя.

Ключові слова: архетипіка, архетипно-образна система, етносередовище, міфологічне мислення, символічний паралелізм, система опор-стереотипів.

The article analyzes the archetype and image-bearing layer of poetic folk memory, shows the evolution of scientific evolution of the problem. The article reveals the features of everyday life which have been critical to the shaping of Ukrainian lifestyle image-bearing model.

Key-words: archetypica, archetype – and image-bearing system, ethnic environment, mythological thinking, symbolic parallelism, system supports stereotypes.

Розщеплення міфосвідомості й остаточне виокремлення фольклорного, художнього та публіцистичного мислення не означало зникнення домінантної основи народного поетичного мислення – архетипно-образного пласту. Особливо в обрядовому фольклорі він функціонує з високою мірою достовірності емоційної передачі інформації (беззаперечності, безапеляційності сприйняття). Це ще, фактично, міфосвідомість – мислення, що базоване на неусвідомленості сприйняття факту. Пізніше, навіть в обрядовому фольклорі відбувається зменшення сугестивного навантаження інформації. Фіксується відрив словесного вираження від ритмічного (рухового). Відбувається фрагментація системи обряду, зниження його емоційно-образного поля.

Окреслення форм вираження факту (епічне, ліричне, драматичне) остаточно утвердило сприйняття світу людиною на рівні образно дистанціонованого, індивідуально суб'єктивізованого, хоч і на рівні колективно-авторського суб'єктивізму. Ліричний стиль викладу окреслює дві основні форми авторського самовираження – монолог (відповідність ліричному роду поезії) та діалог. С.Г. Лазутін зазначав, що "особливо широке застосування діалогічна композиція одержала у хороводних ліричних піснях, що обумовлено характером їх виконання у зв'язку з діями" [6,с. 45].

Саме хороводні пісні весняного обряду представляють свідомісну диференціацію сприйняття світу. Спочатку йде діалогічний масив (він краще синхронізується з рухом). Потім діалогізація поступається монологізації, як вияву авторського ставлення до світу. Форми діалогізації різноманітні. У пісні "Горобчику шпачку-пташку" можемо спостерігати персоніфікований варіант, коли діалогічна дія поєднується з персоніфікацією:

– Горобчику шпачку-пташку,
Де ти сидиш?
– В садку, в садку.
– Де ти був?
– Ой був, був.
– Що ж ти чув?
– Ось так, так.
Сіють мак.
Ще й морквицю
Й пастернак [7, с. 39].

До того ж тут наявна певна ритмічна динаміка "Ось так, так", "сіють мак...".

У пісні "Ой кривого танця" переважає монологічна форма і представлена портретна індивідуалізація героя (на смисловому рівні).

Ой кривого танця
Та не вивести кінця. (2)

Треба його та виводити,
Кінець йому та находити. (2)

А як його вести?
Як віночок плести. (2)

Ісплела віночок
На шовковий шнурочок. (2)

Коли б я була знала,
Начетверо перервала б. (2)

Начетверо перервала б
Та й під ноги потоптала б (2)

Чорними чобітками,
Золотими підківочками. (2)

А хто буде в кривім танці,
То пожене свині вранці (2)
[7, с. 50].

Як же поєднується монолог, діалог і сугестивія інформації? Це надзвичайно складна система. Діалог – зразок первинного смислового "огортання" стану-танцю. Діалог, як правило, у мислимому генезисі спочатку

ілюструє зовнішнє ставлення героя до ситуації. Монологічна функція складніша, бо – це форма внутрішнього дискурсу. Він у обрядовому мисленні у контексті фольклору ще недостатньо дистанціонований від предмета, об'єкта уваги, бо сугестивність як домінанта на рівні архетипного знання первинна для обрядової поезії, хоч і не переважає остаточно. У міфологічному мисленні ми говоримо про цілковиту безапеляційність у сприйнятті навколишнього середовища. Пісня "Ой кривого танця" ілюструє роздвоєння функції інформації на усвідомлену (дистанціоновану) та сугестивну, сам факт танцю як дії, як фрагмент весняного обряду, що спонукає не лише до діалогу із силами природи, а головне – це усвідомлення, що вона, ця природа, обов'язково відізветься на прохання-віщування виконавців. Таким чином, ми маємо суперсистеми вираження – *діалог, монолог*.

Чи виражає форма діалогу архетипно-образну структуру свідомості? Безперечно. По-перше, ми розглядаємо діалог не лише як прийом поетичного твору, а як форму синкретичного дійства (магічного), що несе архетипно-образний (міфологічний) підтекст. Якщо говорити точніше, то у пісні наявні залишки системи чисто архетипного пласту (колективно несвідомого) – несвідома знакова система (згруповані у системи точки – подразники мозку, що фіксуються свідомістю, як неусвідомлений емоційний вираз-поштовх). Ідеться про несвідоме підключення або включення дійових осіб обряду у систему *ритм-життя природи* (чи віру в це). Фіксуємо своєрідне споріднення (синхронізацію) із несвідомим. Отже, кожна поетична структура, зокрема, діалог, стверджує чи підкреслює магічну (архетипно- неусвідомлену) функцію системи *весняний обряд*. Це ж можна сказати і про монолог. Лише монологічне "підключення" більшою мірою несе особистісно-сугестивне. На нашу думку, воно має бути глибше, бо – це "шукання сугестивного" у самому собі, тобто представлена активніша форма "підключення".

Важлива риса фольклорного мислення – поєднання діалогічного й монологічного, їх включення у загальну позасвідому сферу обряду "як спроби ущільнити, посилити сугестивний рівень синхронізації з природою (вічним)" [1, с. 101]. Тобто ми аналізуємо систему відображення інформації на рівні міфологічному. Мовиться про поетику як "систему художнього відображення дійсності, цілий комплекс принципів та засобів її естетичного освоєння. Завдяки цьому й забезпечується внутрішня єдність багатоманітних історично та соціально детермінованих фольклорних явищ різного родового та жанрового характеру" [5, с. 3]. Говорячи про поетику як систему вираження, О.І.Дей, звичайно, мав на увазі більше художню систему вираження у контексті фольклорного методу як специфічної системи. Праця вченого має філологічний дискурс і акцентує на синкретизмі виражальної основи фольклорного мислення, тобто на архетипній праоснові не наголошується. Але суть поетики як синтезу "багатоманітних історично та соціально детермінованих фольклорних явищ різного родового й жанрового характеру" [5, с. 4] помічено.

У контексті виявлення елементів художньої системи, яка підкреслює не лише її системний характер, а й рівень сугестії, важливі внутрішньосюжетні елементи. Г.М. Поспєлов у праці "Теория литературы" (-М., 1978. - 351 с.) наголошує на тому, що сюжет, який розкриває конфліктні дії персонажів, повинен бути дуже нерозвиненим (з невеликою кількістю слабо розвинених

епізодів), а відповідно і весь твір повинен бути достатньо коротким. Вчений зауважив, що художня мова, яка відтворює нерозвинений сюжет твору, повинна бути емоційно-експресивною, тобто у своїй інформаційній побудові – ритмічною, віршотворною; образи твору повинні мати у своїй предметності алегоричне, символічне значення. Третя риса, що виділяється, дуже важлива. Врешті, саме вона є ланкою (ланцюгом-зв'язком) усіх рівнів, оскільки, перші дві ознаки важливі у зовнішньоструктурному аспекті. Емоційна оцінка представляє саме архетипно-образну сферу. Вона пов'язує образ-архетип – архетипний (міфологічний) образ – фольклорний (художній) образ та сферу зовнішньої інформації з несвідомим. У обрядовій поезії цей ланцюг очевидний. У народній ліричній пісні архетипна основа на рівні системи втрачається, але її елементи, звичайно, присутні, хоч зв'язок між знаком (словом) і смислом уже часто відсутній. Архетипіка тут виявляється як зовнішня система – кліше менталітетних психологічних ознак, що вже сформовані у систему, що характеризує етнічно-образний світогляд.

С.Г.Лазутін у книзі "Поэтика русского фольклора" окреслює два пісенні стилі: оповідні ліричні пісні (сюжетні) та пісні-описи, "де весь емоційно-ліричний зміст, як правило, виявляється символічними образами" [6, с. 52]. Перераховані композиційні форми народної поезії (монологи, діалоги, оповідування й описання) свідчать про унікальність свідомісного вираження інформації і на прарівні, і на рівні творення тексту доби середньовіччя. Але символізм пісні-опису найближче до свідомості умовно реального (міфологічного) відображення, хоч по суті вже не є архетипно-образним, але несе сугестію (неусвідомлювану емоційність).

Безперечно, символічна структура характерна для більш широкої підсистеми – *поетичного паралелізму*. "Широке застосування принципу композиційного паралелізму в традиційній ліричній пісні обумовлено специфікою її змісту, наявністю в ній, з одного боку, образів символічних, із світу природи і, з іншого – образів реальних, людських" [6, с. 53]. С.Г.Лазутін наголошує, що у піснях, побудованих за принципом паралелізму, завжди спостерігається така закономірна послідовність: "…спочатку дається природна, символічна картина, а потім постає картина-образ із людського життя. Разом взяті ці дві картини являють собою в ідейно-емоційному і художньому відношенні певне ціле, але за своїм значенням вони далеко не рівноцінні" [6, с. 53]. О.М.Веселовський у книзі "Історична поетика" зауважував, що "…загальна схема психологічної паралелі нам відома: співставлені два мотиви, один підказує інший, вони прояснюють один одного, передають переживання, яке поетична мова оживить, підкресливши елемент людяності, висвітливши його в основній паралелі [3, с.127]. Функція паралелізму як своєрідного емоційного вступу, на наш погляд, це спроба ввести сприйняття реципієнта в передсугестивну еру інформації, бо у кожної етнічної свідомості картини природи, безперечно, мають архетипно-свідомісну домінанту, яка визначає специфіку саме даного етнічного сприйняття. Це відбувається завдяки тому, що спрацьовує внутрішній шар – архетипний і пізніше утворюючий – образно-архетипний і далі – загальнообразний – фольклорний (художній). Враховується все: специфіка кольору, звуку, сприйняття простору, температури, біоритм середовища і, звичайно, тотемічного мислення. Ця тотемічність теж може бути представлена як сукупність залишкових елементів,

але вона, безперечно, лежить в основі специфіки ментального сприйняття. Сам принцип символічного паралелізму надзвичайно важливий для формування свідомості і на рівні ліричному, і на рівні епічному (ланцюг: емоційне сприйняття – сюжетне сприйняття). Символічна домінанта, переходячи в логічну (логічний паралелізм),тим самим викінчить формування творчої свідомості на двох полюсах. За структурою, у даному випадку, певно, "спрацьовує" та ж схема утворення окремих символічних виявлень цієї системи (групи) в емоційний образ, що фіксується свідомістю у відкритій свідомості (самоосмисленні). Цей процес проходить контрольовано свідомісно. Народна пісня яскраво свідчить про це. Це стосується усіх рівнів ліричної свідомості.

Проблема народної поетичної пам'яті виявляється ще в одній принциповій домінанті – тривалості функціонування. Ми виділяємо три види функціонування поетичних образів чи фактів, життя – пряме, безпосереднє і асоціативне (опосередковане). О.І. Дей відзначав "самостійне випливання слідів, записаних пам'яттю" [5, С. 13–44]. Відомий вчений помітив своєрідну "спонукальність мелодії до нагадування тексту. Психологічний шлях асоціативності" [5, с. 28], на його думку, відіграє важливу роль. Мається на увазі відтворення образу за тією системою зв'язків, в яку цей образ входить. Таким чином мова йде про "видиму" структуру асоціативного поля – архетипний образ – фольклорний (художній) образ. Але ж ми не забуваємо, що є несвідома система відновлення зв'язків (чи поновлення), яка базується на неусвідомлених точкових (емоційних) подразниках-домінантах. Лише у цілісному комплексі ми зможемо відтворити весь процес функціонування народної поетичної пам'яті.

У "видимих" структурах (зафіксованих свідомістю) важливу роль відіграє система опор-стереотипів, своєрідних образно-смислових моделей, які сприяють запам'ятовуванню. О.Дей говорить про "способи осмислення" фіксованих слідів вражень" [5, с. 28] і переходу від короткочасної до довготривалої пам'яті. У цьому випадку спрацьовує логічне мислення, яке виходить на рівні аналізу, синтезу й узагальнення. Хоч усе це відбувається в загальному естетичному каноні певного естетичного ідеалу, певної історичної епохи. І все ж ми можемо констатувати те, що народне поетичне мислення пройшло тривалий шлях від несвідомої фіксації до її усвідомленої фіксації поступового виявлення системи його зберігання, а головне, інтерпретації аж до сучасного художнього рівня, що свідчить про інформаційний інтелектуальний генезис та еволюцію людської свідомості. "Закостенілі" опорні елементи: ритм, рими, структурна стереотипіка, її динаміка, смислова і деталева синонімія, а головне – фонова архетипіка система-айзберг – все це пам'яттєве й образне поле народної поетичної свідомості, що проекціює знання етносу про навколишній світ.

Що ж найважливіше серед опорних елементів? Це складне питання, оскільки йдеться про систему компонентів, що взаємодоповнюють один одного. Джерелом руху асоціацій є не факт, а ритм, що "розбуджений, як зазначав Г.Д.Гачев, фактом як приводом" [4, с. 64]. На думку В.Д.Буряка, "Ритм – це не що інше, як неусвідомлене (емоційне) відчуття інформації умовно реального вираження (міфологічне мислення), коли інформація лише емоційно ритмічно проекціюється (відбивається) у свідомості й неусвідомлено

виходить назовні" [2, с. 171]. Учений акцентує на частій "…невидимості (схованості) композиції у внутрішній сфері твору, лише іноді на поверхню (загальну конструкцію цілого твору) винесено кульмінаційні вузли або сюжетні ознаки" [2, с. 171].

Пісні зимового обряду теж ілюструють сугестивне начало. Не зважаючи на деталеву побутовізацію, сильний предметно-деталевий план, що виражає специфіку життя етносу, календарно-обрядові пісні зимового циклу чітко ілюструють, з одного боку, структуру-кліше пісні, з іншого – виконують магічну функцію. Магічне фіксується, як правило, за межами тексту, але ми знаємо, що воно присутнє. Текст сприймається, як навіювання, побажання господарю щастя, і віри в це навіювання. Зимовий обряд – це перевідчуття всього світу життя. Відома колядка "Тече річка невеличка" виразно представляє систему фольклорної світобудови.

Тече річка невеличка,
Щедрий вечір, добрий вечір!
На тій річці плине листочок,
Щедрий вечір, добрий вечір!
Плине листочок яблуньовий,
Щедрий вечір, добрий вечір!
На тім листку написано,
Щедрий вечір, добрий вечір!
Написано сонце й місяць,
Щедрий вечір, добрий вечір!
А що місяць – то господар,
Щедрий вечір, добрий вечір!
Ясне сонце – господиня,
Щедрий вечір, добрий вечір!
Ясні зірки – його дітки,
Щедрий вечір, добрий вечір! [7, с. 95].

Написи на листку "сонце-місяць" не лише асоціюються з господинею і господарем. Зі сталих структурних елементів прочитується взаємодія людини й природи, їх логічний зв'язок. Вступ виконує роль образного паралелізму, та ще й такого, що вписується в діючий сюжет. Рефрен "Щедрий вечір, добрий вечір!" закріплює ритмічну структуру тексту, а не лише ілюструє його, бо виконавець знаходиться у сугестивному процесі навіювання, оскільки колядка виконується під час дії – колядування. І, звичайно, при цьому присутня система художніх елементів: від епітетів – найпростіших форм – до космогонічних метафор (місяць-господар, сонце-господиня). За системою текст викінчений: від сугестивно-архетипного сприйняття (навіювання) до означення соціальних та побутових реалій. Має рацію дослідник В.Д.Буряк, говорячи про пульсаційність емоційного руху сюжету як живу духовну інформаційну матерію, що дійшов до нас через віки у фрагментарній ритмізованій системі, яку часто необхідно домислювати [2 с. 172].

Таким чином, у сучасній фольклорній свідомості ми можемо фіксувати системні елементи архетипно-образних форм, які тісно пов'язані з праобразними системами архетипно-несвідомої інформації, що зберегла фондовість генетичної основи народної пам'яті.

Література:

1. Буряк В.Д. Інформаційний сугестивізм як праматриця сучасного творчого дискурсу // Вісник Дніпропетровського університету. Сер. журналістика. Дніпропетровськ, 2005. Вип. 3.-Т.1 – С. 65-73. 2. Буряк В.Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації у контексті інтелектуаліації творчої свідомості. Інформаційно-естетичний аспект форм індивідуального вираження сучасної фольклористичної пам'яті. Монографія. – Дніпропетровськ, Вид-во ДНУ, 2001. – С. 167–184. 3. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика. – Л.: ГИХЛ, 1940. – С. 125–199. 4. Гачев Г.Д. От синкретического действа к словесному

художественному произведению / Г. Д. Гачев // Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. – М.: Искусство, 1972. – С. 23–75. 5. Дей О.І. Поетика української народної пісні. – К.: Наукова думка, 1978. – 251 с. 6. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. Уч. пос. для вузов. – М.: Высшая школа, 1989. – 207 с. 7. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. – К.: Наукова думка, 1965. – 810 с. 8. Поспелов Г.Н. Теория литературы: учебник для филологических ун-тов. – М. Высш. школа, 1978. – 351 с.

УДК 82-93: 087.5
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Наталія ЛІВІЦЬКА (ДУДАР) (Тернопіль)

АРХЕТИП “БОЖЕСТВЕННОЇ ДИТИНИ” У ЛІРИЦІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Стаття присвячена поезії М. Вінграновського дитячого кола, зокрема розкриттю концептосфери архетипу “божественної дитини” та причинам звернення до нього. Увага зосереджується на поліфункціональному комплексі розум – любов – “чудесність”, що формує унікальне світорозуміння дитини.

Ключові слова: архетип, “божественна дитина”, поезія для дітей, символ, художній образ, “чиста свідомість”.

This article is devoted to the child’s range poetry by M. Vingranovsky, including disclosure of the «divine child» archetype’s concept sphere and reasons for appeal to it. Attention focuses on the polyfunctional complex mind - love - «wonder» that forms the unique worldview of the child.

Key words: archetype, «divine child», poetry for children, symbol, artistic image, «pure consciousness».

Творчість Миколи Вінграновського дитячого кола читання завжди знаходилася на маргінесі літературознавчих досліджень. Особливо це стосується поезії для дітей, яка не ставала предметом спеціальних наукових студій, а розглядалася, вкрай рідко, заразом із дорослою лірикою поета. Існуючі наукові напрацювання, зокрема, статті М. Перетятько “Лірика Миколи Вінграновського для дітей як джерело пізнання світу”, що присвячена виховним і пізнавальним елементам збірки “Андрійко-говорійко”, та І. Берези “Єдність тілесного і духовного у творах для дітей М. Вінграновського”, де фрагментарно розглядається поезія для дітей 70-80 рр. крізь призму проблеми тілесності, все ж не окреслюють чимало ключових особливостей художнього світу дитячої поезії митця у системній інтерпретації. На нашу думку, актуальним насамперед є осмислення творчих імпульсів звернення М. Вінграновського до образу дитини як повноправного суб’єкта художнього дискурсу другої половини ХХ століття та обґрунтування у такому зв’язку її основних психологічних типів, зокрема архетипу “божественної дитини” (К. Юнг).

Ще з появою наукових розвідок М. Грушевського [5] та Н. Заглади [6], вперше дитина розглядалася не як суб’єкт і продукт діяльності дорослих, а як активний учасник соціуму, наділений власною дитячою субкультурою. Це мало статися природно, адже дитячий світ (інтереси, смаки, уподобання) кардинально відрізняється від дорослого, що стосується також і літератури.

Творчість митця – це рефлексія досвіду його свідомості. І якщо поет пише про дітей чи для дітей, то художній твір – це не лише тривіальний “плід

його фантазії", а, насамперед, артистично і конститутивно оформлений калейдоскоп образів, символів, спогадів, думок, вражень, ідей, асоціацій і т. ін., пов'язаних, якщо не з його дитинством, то зі спостереженнями за дітьми. Йдеться про роботу так званої "нижньої свідомості" (Дессуар). А завдання поета як "копача захованих скарбів" [10; 63] полягає у "здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо одні з одними на денне світло верхньої свідомості" [10; 64] (функція еруптивності нижньої свідомості поета).

З огляду на суспільно-історичні обставини України другої половини ХХ ст. та їх влив на літературний дискурс, наскрізним у творчості багатьох митців вбачається мотив відродження національного духу. Звідси їх увага до внутрішнього світу людини, її моральності і духовності, "зацікавленість проблемою людської пам'яті, національної ідентичності, добра і зла, краси і потворності" [11; 9], буття у цілому, в єдності раціонального і чуттєвого. Окремі науковці засвідчували одухотворений характер літератури того часу (Т.Гундорова, М. Наєнко, Вал. Шевчук), присутній латентний "екзистенціал національного буття" (Л.Фоміна).

Очевидно, головною причиною звернення М. Вінграновського-шістдесятника, як і В. Близнеця, Є. Гуцала та Гр. Тютюнника, до образу дитини слід уважати розуміння її як суб'єкта формування потужної системи глибинних морально-етичних цінностей, чинника відродження національної духовності. Такий вибір не випадковий, а зумовлений історичним "прообразом" (архетипом) дитини. Цінність, на думку видатного неокантіанця В. Віндельбанда, – це не реальність, це ідеал, носієм якого є трансцендентальна свідомість. Феноменологи (Гуссерль, Гайдеґґер, Мерло-Понті) називали такий тип свідомості "чистим", абстрагованим від людини і від суспільного середовища. За таких обставин, ідеальним носієм цінностей, що формуються у трансцендентальній свідомості вважаємо дитину з її чистим, невдаваним, незаангажованим соціумом світосприйняттям. У якості головних цінностей у Віндельбанда виступають істина, добро і краса. Ця ж "аксіологічна тріада" (В. Кизилова) стає домінантною ідеєю як поетичних ("Ластівко біля вікна…", "Сон", "Молоденька хмаринка…", "Далекими світами…"), так і прозових ("Бинь-бинь-бинь…", "Первінка", "Сіроманець", "Гусенятко") творів дитячого кола М. Вінграновського. Для прикладу, його малий ліричний герой "…цвіте на небо, на політ,… в гніздечку біля мами", запрошує "молоденьку хмаринку… до нас у хатинку", бо "у небі її не знайдеш" та ластівчиних діток "…би до хати, Я научу їх писати Небо, Дніпро, горобець", трусить зі сливи слив "щоб легше було сливі" і т.п.

Аналізуючи дитячу лірику М. Вінграновського, можна виокремити і простежити окремі психологічні типи дітей (їх свідомості), що випливають головно із їх типологічних, психолого-когнітивних і рецептивних (сприймання світу) характеристик. Природно, підґрунтя для окремих психологічних типів простежується в архетипах етнокультурного контексту, позаяк етнокультурні архетипи (з грец. прообрази) – це "константи національної духовності, що виражають і закріплюють основні властивості етносу як культурної цілісності" [1; 54]. На противагу універсальним архетипам, типовим для усіх цивілізацій, у кожній національній культурі домінують власні етнокультурні архетипи, що

розкривають “особливості світогляду, характеру, художньої творчості та історичної долі народу” [1; 54].

Зважаючи на сказане вище, можна говорити про існування у творах М.Вінграновського психологічного типу “божественної дитини” (К. Юнг). Цей архетип “відповідає психологічній ситуації споріднення і зміни поколінь, оновлення і спасіння” [4; 32]. Людина приходить у світ для того, щоб пройти шлях індивідуалізації свідомості, іншими словами для здобуття осібності (дитина → особистість). Дитинна сутність розуміється як не повністю сформований екзистенціал, готовий до насичення інформацією. Тобто – це хороший матеріал для “коригування” національної свідомості, відродження духу нації, її морально-етичних засад, віднайдення “дитинних джерел духовності дорослого світу” (О.Чепурна), до чого, власне, і був покликаний М. Вінграновський та дитячі автори його періоду (В. Близнець, Є. Гуцало, П. Воронько, Гр. Тютюнник та ін.)

“Поява дитини символізує зміни, найчастіше позитивні, вона виступає каталізатором вирішення ситуації” [4; 32]. У дитячій ліриці Вінграновського цей архетип простежується на семіотичному рівні через знакові образи-символи *сну*, *цвіту*, *пір року*. Сон – символ оновлення, “передчуття майбутнього” [13; 389], час, коли, за словами К. Юнга, відбувається пізнання власного “Я”. Процес сновидіння “виконує функцію одночасно компенсаційну і доповнюючу, оскільки в ньому містяться елементи, необхідні свідомості для розуміння ситуації, що склалася, стану душі чи духу” [13; 389]. Цвіт – символ зростання (найвищий етап еволюції), “розкриття духовних сил” [13; 431]. У поезії “Сон” період дорослішання порівнюється із найестетичнішою стадією росту рослин (цвітінням):

І снився каченяті сон,
Солодкий сон при мамі:
Цвіте куга, цвіте пасльон…
І чуло сонне каченя:
Цвіте його крилечко.
Цвіте на небо, на політ,
На голубі тумани… [3; 236].

Образ-символ пір року, що здавна вважається символом плинності часу, дефініціює у поезії натяк на зміну (зміни пір року), і не лише поколінь чи старого суспільного ладу на новий, а й зміни на краще, які мають статися (“Наїлися шпаки снігу – співать перестали”, “Як ішли неквапи зиму зимувати”,“ Іде кіт через лід”, “Новорічна заяча пісня”). Найчастіше поет звертається до теми приходу весни як часу, коли все пробуджується й оновлюється:

Іде кіт через лід
Чорнолапо на обід…
Стала зимонька сумна:
За котом ішла весна! [3; 248].

“Образ весни переважно релевантний міфологічній містерії пробудження землі” [9; 9-10]. Але весна – це й образ самого життя, яке не має меж, постійно триває й змінюється і протиставляється смерті та холоду. Поет усвідомлює, що просвітлені зміни слід чекати незабаром і покладає велику надію на дітей як рушійного суб’єкта переломів. Наприклад, у поезії “Далекими світами” митець, використовуючи персоніфікований образ птаха, проектує символіку картин природи на амбівалентні закони суспільства:

…Горбатими морями
Летів додому птах.
Його мала голівка
Боялась над крилом —
Та зацвітала гілка
Блакитно-білим сном…[3; 245].

Про екзистенційну “прокинутість” української літератури 60-х років ХХ століття говорить О. Чепурна, наголошуючи, що тогочасні митці “пов’язують образи дітей з питаннями відродження й становлення національної свідомості” [11; 9]. Саме образ “божественної дитини” дослідниця вважає основним репрезентантом “позитивних” екзистенціалів літератури цього періоду. За міфами, “божественній дитині” відводиться “роль рятівника світу в часи великої біди” [11; 10]. Визначальною рисою “божественності” вважається своєрідне сприйняття світу, надчутливість дитини, що водночас є і її слабкістю (вадою, за міфами) і нездоланною силою, унікальністю, великим даром. У надчутливості – незвичайність дитини, ключ до її “чудесних” діянь, які, часом “викликають здивування й нерозуміння з боку дорослих, породжують занедбаність й незахищеність дитини” [11; 10] у сфері її оточення. Однак, з іншого боку, це загартовує дитину, робить її сильнішою. Тому в самотності вона набуває рис бунтівника, самостійно шукаючи вихід із ситуації. Дитина прокладає собі шлях до мети, ніколи не забуваючи про духовні цінності:

Хоч раз на рік ми можем не бояться —
Діду Морозе, ніс нам холоди!
Ти ж, вовче, не взувайсь у хитрі тихі капці,
І ти, лисице, ти з біноклем не ходи!
Сьогодні ми й собі йдемо, як люди, —
З капустою у Діда пироги!
І лише літо нам оте, яке ще буде,
Щоб ми до нього бігли крізь сніги [3; 267].

На противагу цьому “божественна дитина” завжди знаходить порозуміння із природою. Вона ставиться до неї як до живого організму, одухотворює сили природи, тварин, рослин (“анімізм”). Здається, наче світи природи і дитини взаємопроникають, розкривають один одного і функціонують як одна система. Про це свідчать так звані “настроєві пейзажі” (Л. Вербицька), що стають художньою замальовкою духовно-психологічного стану малого читача, своєрідним “душевним злиттям людини з природою” [2; 27] Так, у дитячих збірках М. Вінграновського більшість поезій марковані таким чуттєвим вітаїзмом, який, головно, передається через гармонійний зв’язок дитини і природи. Природа у митця, за словами Т.Салиги, – це “вічна матерія, її рух, оновлення, а отже, і змінність людини, це потреба спілкування зі світом, це утвердження себе через красу, через гармонію” [8; 121]. Дійсно, сили природи у ліриці М.Вінграновського перебувають у постійній динаміці, а його ліричний герой прослідковує і милується найменшим її порухом, метушінням (“лазить сонечко в травах, скаче коник за коником гоном”, “метелик з метеликом в піжмурки грають”). Ця безмірна любов, шанобливо-трепетне ставлення до природи передається дітям, закладається у їх свідомості, формуючи емоційно-естетичне і дидактичне начало їх мрійливого романтичного характеру:

Сама собою річка ця тече,
Маленька річечка, вузенька, як долоня.
Ця річечка Дніпра тихенька синя доня,
Маленька донечка без імені іще…[3; 211]

Прихований “екзистенціал національного буття” (Л. Фоміна) у дитячій ліриці поета простежується через ментально детерміновані образи-символи “рідності”, “українськості” (“ненька”, “хата”, “борщ”, “ластівка”, “Дніпро”, “кульбаба”, “вишня”, “степ” та ін.), які формують зміст глибоко національної аксіології митця:

Спи, моя дитинко, на порі.
Тіні сплять і сонна яворина…
Та як небо в нашому Дніпрі,
Так в тобі не спить хай Україна

Хай вона не спить в тобі повік,
Бо вона — для тебе і для світу…
Люлі, мій маленький чоловік,
Капле сон сріблястий з верховіту…[3; 166].

Ці і подібні етнопсихологічні образи-символи допомагають юним читачам підсвідомо "зчитувати" інформаційний код нації. "Індивідуально-мовна картина світу постає на тлі національно-мовної" [9; 8]. Завдяки цьому М. Вінграновський творчо реалізував у поезії для дітей виховну концепцію, проте, не у руслі моралізаторства, а як органічний елемент художньої дійсності.

У цілому, етнокультурний архетип дитини у творчості Вінграновського розкривається через морально-етичний комплекс *розум – любов – "чудесність"*. Дитина у ліриці митця наділена особливим розумінням, що контамінує з інтуїтивним враженням. Вона не володіє енциклопедичними знаннями, а пообразно сприймає художній світ яким він є, намагаючись прикрасити його власними ілюзіями і фантомами. Дитячий інтелект фіксує окремі образи і смисли, привабливі за поетичною формою та співзвучні дитині, які організовують "чітку систему культурних констант…, фундамент для наступних етапів формування світогляду" [7; 190]. Латентний когнітивний потенціал художнього твору поетапно "зчитується" дитиною та інтерпретує у її свідомості власне світорозуміння. Таким чином, дитячий і дорослий світи у поезії перетинаються, утворюючи в уяві малого читача ідеальний дитячий світ. Вінграновський-поет грається з дітьми, змушує їх до абстрактного та формально-логічного мислення (розсудливості). "Граючи словами, поняттями, логічними й алогічними конструкціями дитина засвоює багатоманітність і парадоксальність навколишнього світу" [7; 193]. На стилістичному рівні, найперше, це здійснюється за допомогою таких художніх засобів як порівняння, епітети, комічні гіперболи, оксюморон та ін. Наприклад, у поезії "Розкажу тобі я ще й про те…" митець приховує імпліцитну загадку, стимулюючи юних читачів до уявних абстракцій та асоціацій. Так, прочитавши про зайця, у якого росте "довгий хвіст від лісу через міст", діти повинні здогадатися, що це не хвіст, а заячі сліди на снігу:

Розкажу тобі я ще й про те,
Як у зайця вухо не росте,
Як росте у зайця довгий хвіст,
Довгий хвіст від лісу через міст.
Розкажу тобі я про сніги.
Про сніги, що ходять без ноги,
В тих снігах є пісня на губах,
Біла-біла пісня у снігах [3; 243].

Як архетип етнічної культури українців дитина виступає зв'язковим елементом культурного коду, носієм прадавніх цінностей, забезпечуючи інтегруючу функцію взаємин між поколіннями.

Екзистенціал любові у дитячій поезії М. Вінграновського проявляється у найменшому штриху. Це, найперше, батьківсько-трепетне ставлення до дітей, любов до Батьківщини, до флори і фауни, до найтоншої зображуваної деталі. Художня візія тілесності як природна константа індивідуальності ліричного суб'єкта передається через "жагу натуральності" (Б. Віппер), завдяки чому так невимушено сприймається юними читачами. Авторська відкрита любов, романтизм художньої дійсності передається дітям, наснажуючи їх імперативом Добра. Так, ліричний герой поезії "Молоденька хмаринка…" щиро запрошує її "до нас у хатинку", бо там цвіте вишня,

кульбаба, троянда, обіцяючи “Будеш їх поливати, будеш їх напувати, а вони тобі щастя дадуть” [3; 244].

“Чудесність” (здатність дивуватися, фантазувати) проявляється у ставленні дитини до речей, у розумінні їх внутрішньої і зовнішньої форми. Природно, цим дитяча свідомість відрізняється від дорослої. Спритна дитинна уява, її простодушність часто переносить ознаки одних предметів на інші, уподібнюючи чи навіть ідентифікуючи їх, переводить незвичайні речі у розряд звичайних і, навпаки, змушує подивитись іншими очима на буденні. Так, у поезії “Куди тобі сонечко?” в образі “машини”, яка підвозить сонце до зими виступають фантастичні “везли-везлики”, які від морозу стають “везликами-замерзликами”. Сонцю немає де дітись і воно змушене знову заходити до свого дому “на горі”, “на затоки й витоки, де було” [3; 242]. “Дитина може викликати у своїй уяві будь-який образ, як завгодно змінити його, примусити в уяві дії розгортатися надзвичайно стрімко” [7; 193], відповідно до її сценарію та фантазерських умінь.

Осмислення Миколою Вінграновським образу дитини як духовної першооснови людського життя (культурного “зерна нації”) не випадкова. Наділяючи її властивостями архетипу “божественної дитини” з романтичною натурою та усвідомлюючи її як рушія відродження і становлення національної свідомості, його дитяча поезія покликана сформувати у дитячій свідомості засади гуманності, любові до рідного краю, до всього живого. Усе це продукує чітко визначену систему культурних координат, на ґрунті якої закладається психологічна приналежність дитини до певного культурного соціуму (дитяча соціалізація), формується виразне особистісне “Я” реальної дитини, готової не лише увійти у світ дорослих, але й змінити його.

Література:

[1] Архетипы культурные // Культурология: XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 54. [2] Вербицька Л. Філософія природи у Франкових поетичних пейзажах //Славістичні записки. Серія: Літературознавство. – Вип. 5 (9). – Тернопіль: Видавництво ПВНЗ ТЕІПО “Castrum spinosum”, 2009. – С. 23-32. [3] Вінграновський М.С. Вибрані твори. – Тернопіль: Богдан, – 2004. Т.1. – 400 с. [4] Грицюта Н. Етнокультурні архетипи як етична парадигма сучасних рекламних комунікацій //Інформаційне суспільство. – 2011.– Вип. 13 – С. 30-35. [5] Грушевський М. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу //Матеріали до українсько-руської етнології. – Т. IX.–Львів, 1907. – 262 с. [6] Заглада Н. Побут селянської дитини: Матеріали до монографії с. Старосілля //Матеріали до етнології. – К., 1929. – 179 с. [7] Левчук Я. Когнітивний потенціал традиційної дитячої субкультури //Наукові записки Інституту психології імені Г.С.Костюка. – 2010. – Вип. 38. – С. 188-196. [8] Салига Т. Поет – це слово, це його життя //Дзвін. – 2004. – № 11. – С.116-126. [9] Фоміна Л.Г. Лірика М.Вінграновського і проблеми авторського “Я”: автореф. дис. канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2011. – 20 с. [10] Франко І. Із секретів поетичної творчості. Твори у 50-ти томах. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45-120. [11]Чепурна О.В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало): автореф. дис. канд. філол. наук. – Кіровоград, 2008. – 24 с. [12] Юнг К.-Г. Человек и его символы М.: “Серебряные нити”, 2002. – 296 с. [13] Полная энциклопедия символов /Сост. В.М. Рошаль. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Сова, 2003. – 528 с.

УДК 821.161.2–1.09–029:8

Іван ЛУЧУК (Львів)

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДУМКА ПРО МИСТЕЦТВО ПОЕТИЧНЕ (спроба шкіцу)

У статті здійснена спроба подати короткий нарис української літературознавчої думки про мистецтво поетичне.

Ключові слова: поезія, мистецтво поетичне, літературознавство

The article is an attempt to submit a short essay Ukrainian literary thoughts about the poetic art.

Key words: poetry, poetic art, literary criticism

Не претендуючи, звичайно, на всеохопність, погляньмо вибірково на українську літературознавчу думку про мистецтво поетичне. Літературознавча думка в Україні започаткована однією статтею з «Ізборника Святослава» 1073 року – однієї з найдавніших збережених пам'яток нашого письменства, яка містить близько 380 статей щонайменше 40 авторів. Первісно це був список зі слов'яно-болгарського корпусу, перекладеного з грецького оригіналу у IX ст. для болгарського царя Симеона. А до 1073 року його переписали й оздобили для київського князя Святослава Ярославовича (хоча існує версія, за якою цей «Ізборник» було підготовано не для Святослава, а для його брата Ізяслава, який під час завершення роботи над книгою ще посідав київський престол). Коли ж Святослав захопив Київ, то наказав витерти в книзі братове ім'я, а вписати натомість своє: сліди цієї операції добре видно на пергаменті [4, 19]. Тепер у різних книгосховищах зберігається близько 30 списків цієї пам'ятки, переписаних у XVI–XVII століттях. До «Ізборника» власне і входить стаття візантійського письменника (VI – поч. VII ст.) Георгія Херобоска «О образѣх». За словами Дмитра Чижевського, цей «невеликий твір Херобоска був підручником поетики старої України» [15, 73]. Ось перелік тропів та фігур (із розшифруванням назв) із цієї пам'ятки: «Творьчьстии образи суть 27 [25]: инословиє [алегорія], прѣвод [метафора], напотрѣбиє [зловживання], приятиє [прийняття], прѣходьноє [зміна порядку слів], възврат [поворот], съприятиє [протиріччя], сънятиє [сполучення], именотвориє [ономатопея], сътворение [порівняння], въименомѣстьство [антономасія (заміна одного імені другим)], отъимениє [метонімія], въспятословиє [найменування від протилежностей], округлословиє [перифраз], нестатък [еліпсис], изрядиє [плеоназм], лихорѣчье [гіпербола], притъча [парабола], приклад [приклад], отъданиє [повчення], лицетворьє [персоніфікація], сълог [уподібнення], поруганиє [іронія], вид [погляд, бачення], послѣдословие [попередження]» [14, 10]. Стаття, яка започаткувала нашу літературознавчу думку, безпосередньо стосується мистецтва поетичного.

У ті часи в нас була вже високорозвинена поганська поезія та народна поетика, які поступово перехрещувалися з писемною творчістю, книжною поетикою [10, 42]. На думку Григорія Нудьги, в письменстві Київської Русі вже існували зародкові форми історії літератури, критики, теорії літератури, книгознавства, бібліографії, історії письма, історії окремих жанрів – тобто того, що згодом стало складовими частинами літературознавства [10, 46]. Ця

традиція значним чином розвинулася у передмовах і післямовах до рукописних і друкованих книжок XVI–XVIII століть. Головно в супровідних текстах до світських оригінальних книг, збірок віршів чи байок. Передмови та післямови слід вважати найдавнішими жанрами українського літературознавства.

Лаврентій Зизаній розпочав новий виток висвітлення питань мистецтва поетичного. 1596 рік був найбільш плідним у його творчій біографії, тоді вийшли три його найзначніші праці: буквар «Наука ку читаню и розумѣню писма словенскаго», словник «Лексис, сирѣчь реченїя, въкратъцѣ събранъны и из словенскаго языка на простый рускій діалектъ истолъкованы», підручник «Грамматіка словенска съвершеннаго искуства осми частїй слова и иных нужных». «Лексис...» Зизанія – перший український друкований словник для шкільного навчання, його реєстр організований за диференційним принципом (тобто подаються тільки ті церковнослов'янські слова, що відмінні від українських формою чи значенням), налічує 1061 вокабулу. «Грамматіка...» – перший систематичний підручник церковнослов'янської мови, призначений для шкіл. Тут визначено чотири частини граматики: орфографію, просодію, етимологію, синтаксис, виділено вісім частин мови: различіє (артикль), ім'я, містоім'я, глагол, причастіє, предлог, нарічіє, союз; у ній він подав «канони орфографії» церковнослов'янської мови східнослов'янсько-української редакції. Завершується ж це видання розділом «Ω метрѣ поетскомъ», що складається з трьох частин: «Ω ироическомъ метрѣ», «Ω елегіаческомъ метрѣ», «Ω ямвическомъ метрѣ» [5]. Цю теорію вірша Дмитро Чижевський уважав за «абсолютно неможливу та непридатну для українського віршування, бо ця теорія збудована на розрізненні довгих та коротких голосних (довгі є ніби: и, ѣ, «от», я; короткі: е, о, у; можуть бути і довгими і короткими: а, і, «юс», «іжиця»!)» [15, 269–270]. Слід зазначити, що сам автор цієї «дивної» (за визначенням Д. Чижевського) теорії на практиці не дотримувався її, тобто не застосовував у власному віршуванні.

Цю «мовознавчу» традицію підтримав Мелетій Смотрицький, який включив розділ «Ω просωдїи стіхотворной» до своєї книжки «Грамматіки Славенския правилноє Синтаґма») (1619). Писалися й віршовані передмови до світських видань. Касіян Сакович до свого збірника «Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного» (1622) подав «Предмову», яку можна вважати першим зразком такого плану вступних слів до українських поетичних збірок світського змісту. Іван Величковський був і теоретиком, і практиком українського віршування. Основні положення теорії віршування він виклав у «Предмові до чителника» до своєї збірки «Млеко, от овцы пастыру належноє» (1691).

Питання мистецтва поетичного потужно розглядалися в давніх українських поетиках XVII–XVIII століть. Поетика (за тодішнім визначенням – *пїїтика*) була «обов'язковим класом навіть у нижчих українських школах» [11, 5]. До нашого часу дійшла у рукописах ціла низка таких поетик, писаних латинською мовою. Найвідомишими з них є трактати «Про поетичне мистецтво» (1705) Теофана Прокоповича та «Поетика (сад поетичний)» (1736) Митрофана Довгалевського, перша з яких навіть була надрукована. Важливою складовою цих підручників була загальна поетика, яка, за

словами Григорія Сивоконя, мала конкретні завдання: «Вона давала *визначення поезії взагалі, пояснювала матерію й природу поезії, її мету, вказувала на такі характерні й необхідні її ознаки, як наслідування, вигадка (вимисел), віршована мова; вказувалося також на мету самої поетичної науки, тобто поетики*» [12, 68]. У цих підручниках значна увага приділялася прикладній поетиці, курйозному віршуванню. Українські латиномовні курси теорії мистецтва поетичного, на думку Віталія Маслюка, відображають формування та розвиток не лише нашої естетико-літературної думки, але й літературної практики того періоду [8, 207].

Передмови, властиво вступні листи, писав до своїх творів Григорій Сковорода. Зокрема, теоретичні погляди на байку він виклав у передмові до збірки «Басни Харьковскія» (1774). Його передмови, поруч із передмовою І. Величковського, є найцікавішими, на думку Г. Нудьги, чисто літературними зразками цього жанру [10, 79]. Існує припущення, що Г. Сковорода написав свій підручник поетики, викладаючи цей предмет у Переяславському колегіумі 1753 року. На думку Д. Чижевського: «Він міг викладати в латинській мові або в українослов'янській, подаючи лише означення та формульовки в наперед виробленій формі і не маючи цілого рукопису. Але те, що він мусив мати закінченим при викладах, були зразки різних ґатунків поезії» [16, 187]. Це були, либонь, й переклади Сковороди, і його власні вірші, написані ще до створення «Саду божественных пѣсней».

Українські поетики відіграли важливу роль у сприйнятті та тлумаченні поезії, визначили правила мистецтва поетичного. Проте, на думку Бориса Навроцького: «Надовго було збито оскому людськості від усіх цих управ у віршописанні та від гонитви за зовнішніми ефектами. Нидіння поетики, перетворення її на щось музейне, що так чудно суперечило живому духові самої поезії, з'ясовується саме спотворенням основних уявлень про зв'язок мови та поезії: з поетичної мови зробили якісь зовнішні брязкальця, якими слід жонглювати, щоб прикрасити тканину поетичного твору» [9, 93]. Все ж це був етап у нашому осмисленні мистецтва поетичного. А зв'язок народної поезії і книжних віршів XVI–XVIII століть і, на думку Михайла Грицая, «їх взаємовплив у напрямку народності» [3, 153], певним чином визначив подальший розвиток української поезії, а теж її осмислення.

Саме в такому дискурсі народності почали осмислювати поезію діячі «Руської трійці». В альманасі «Русалка Дністоровая» Маркіян Шашкевич помістив, зокрема, статтю «Старина», в якій дав своєрідне визначення цього народнопісенного жанру: «…є то піснь хороша, звеняча, що різним способом в наші часи загомонює, що різним настроєм озиваєся з передвіка до нас – і раз тихим миленьким голосом промовляє, обнімає солодким чувством серця, а знову піднімає величною силою душу, чудує, казав бись, надприродними ділами ум послідніх, – то знова залебедить тужно, плачем голубиним дідів розплакує сини – то знова обвіває потіхою і радощі в серця нагортає, а в душах зводить святую почесть покійним праотцям» [17, 122–123]. Теж у «Русалці Дністоровій» Іван Вагилевич у «Передговорі к народним руським пісням» дає визначення багатьом народнопісенним жанрам, зокрема думам і думкам. У думах, за його словами, «розцвітає лицарськими ділами буйність, зв'язана з переповненим внутреннім призраком; они суть найчеснішим образом борючихся і загибаючих стратенців» [17, 185]; мужацькі думи «суть

по найбільшій части биличними і вовнюють буйною та й дикою силою» [17, 185]; а думки (пісні жіноцькі) «провівають буйною гарностію і зажегненими чувствами, пов'язаними з журбою і тугою» [17, 186]. Яків Головацький у своїх замітках «Руські народні пісні» зазначав зокрема таке: «Поет письменний може собі знайти у книгах основу до піснетворення, но народна поезія не має ні жодної підстави, лише очевидячне досвідчення – діла такі, котрі сам поет видів і соділаючим був цілий засіб його в пам'яті, в народнім житті. Для того, коли нема діянь народних, не творять пісень; а лише придадуться які пригоди народні, то десь ся і нових пісень народить, що приглушать давніші, стародавні, які народ співає, сли до нових нема основи в діяннях» [17, 300]. Як бачимо, літературознавчі роздуми діячів «Руської трійці» стосувалися перш за все народної поезії.

Я. Головацький звертався не лише до народної поезії, але й авторської. Як зазначає Михайло Гнатюк, його концепцію як літературознавця легко простежити на підході до творчості Івана Котляревського [2, 28]. Трактування Я. Головацьким літератури загалом, і поезії зокрема, значною мірою базоване на літературознавчих позиціях Михайла Максимовича й Осипа Бодянського, які, на думку М. Гнатюка, разом із Миколою Костомаровим визначають перший етап у розвитку українського літературознавства [2, 29], і всі вони зверталися й до осмислення поетичних матерій. А наше професійне літературознавство започаткував Пантелеймон Куліш [2, 46], який шукав свій шлях до аналізу поетичних творів, базуючись на традиціях культурно-історичної школи. Ці ж традиції далі розвинув Михайло Драгоманов, а за ним й Іван Франко. У своїх дослідженнях проблем психології поетичної творчості, зокрема у трактаті «Із секретів поетичної творчості», І. Франко опирався на концепції німецької експериментальної психології, доповнюючи їх аналізом українських літературних творів, зокрема поезій Тараса Шевченка [2, 122]. Загалом кажучи, І. Франко був найвпливовішим літературознавцем свого часу, який досліджував поетичні матерії.

Та не слід забувати і про попередників, так би мовити, Франка-поезієзнавця. Олександр Потебня у своїй психолінгвістичній концепції значне місце відводив дослідженню поезії. Павло Житецький досліджував поезію, написав підручники «Теорія поезії» та «Нариси з історії поезії» (обидва видані 1898 року), які не раз перевидавалися. До питань осмислення мистецтва поетичного зверталися Микола Дашкевич, Микола Сумцов, деякі інші вчені й письменники.

Дещиця матеріалів про мистецтво поетичне потрапляла й на сторінки української періодики XIX століття. Погляньмо вибірково, в яких матеріалах бодай частково могли відображатися чи принаймні заторкуватися питання осмислення мистецтва поетичного. Вже у виданні «Украинскій Вѣстникъ» (1816–1819) у «теоретико-літературознавчому блоці» натрапляємо на публікації «О вкусе и его влияніи на словесность» М. Гнєдича й «О возможности всеобщей теории подражательной гармоніи слова» Р. Гонорського [13, 111]. У виданні «Зоря Галицка» (1849–1857) про поезію йдеться у розвідці С. Онуфрієвича «Боянъ пѣвца Игорєвого єсть Їоаннъ Нєсторовый» (1856. – Ч. 16, 17) [13, 119]. У виданні «Отечественный Сборникъ» (1853–1866), що був додатком до «Вѣстника для Русиновъ Австрійскои державы», як зазначає М. Комариця, «окремі питання

літературознавчого характеру заторкували автори публікацій «Памятники рускои епическои поезіи», в якій йшлося, зокрема, про «Слово о полку Ігоревім»« [13, 141]; про поезію йшлося також у публікації «Новіи поезіи малорускіи въ чистомъ языцѣ Червоно Русинôвъ», підписаній криптонімом Б. Л. Д. [13, 141]. У журналі «Основа» (1861–1862) в літературно-критичній праці П. Куліша «Обзоръ украинской словесности» розглянуто творчість дотогочасних українських поетів (Климентія [Зиновіїва. – *І. Л.*], І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського) [13, 158]. У часописі «Слово» (1861–1887) осмислювання й оцінювання поетичних творів заторкувалося в літературознавчих розвідках і статтях Й. Лозинського «Словесность руска отъ 1650 до 1833 года» (1862. – Ч. 7), Г. Полянського «Характеръ русскихъ народныхъ пѣсней» (1877. – Ч. 73/74 79, 87–88), І. Раковського «О нешемъ литературно-народномъ состояніи» (1875. – Ч. 1, 2), В. Бачинського «О поезіи драматичной» (1876. – Ч. 36/37, 39/40, 42) [13, 165]. Із публікацій у виданні «Вечерницѣ» (1862–1863) слід виокремити хоча б статтю «Чого стоить Шевченко яко поетъ народній» П. Куліша (під псевдонімом Хуторянин) [13, 172], яка є фактично розділом із його циклу «Листи з хутора». А з публікацій у виданні «Правда» (1867–1898) виділимо наукову розвідку О. Огоновського «Критично-естетичний погляд на декотрі поезиі Тараса Шевченка» (1872. – Ч. 1–9; 1873. – Ч. 1–13) [13, 224]. У виданні «Зоря» (1880–1897) упродовж восьми років (1887–1894) у кожному числі друкувалася праця О. Огоновського «Історія лирературы рускои. Періодъ новый» [13, 332], в якій натрапляємо на елементи осмислення мистецтва поетичного. Тут теж публікувалися цікаві нам літературні праці та замітки І. Франка, В. Коцовського, О. Калитовського, К. Студинського. У часописі «Сьвіт» (1881–1882) публікувався цикл статей «Відчити з історії русько-українського письменства XIX віку (Поезія)» (підписаних криптонімом К.), в яких йшлося, зокрема, про поезію Л. Боровиковського, Є. Гребінки, П. Гулака-Артемовського [13, 346]. З публікацій у виданні «Кіевская Старина» (1882–1906) виокремимо принаймні працю Ю. Тиховського «Прозою или стихами писано «Слово о полку Игоревѣ»« [13, 363]. Не оминув деяких аспектів розгляду мистецтва поетичного і Є. Фенцик у праці «Очеркъ угро-русской письменности», яку публікував без підпису у 1892–1894 роках у своєму журналі «Листокъ» (1885–1903) [13, 388]. У журналі «Бесѣда» (1887–1898) в матеріалі «Литературныя замѣтки» йшлося про працю І. Франка «Верхи и низы современной малорусской поэзіи» (1894. – Ч. 1–5) [13, 407]. Не варто полишати поза увагою й опубліковані (під криптонімом К. Г.) в журналі «Новый Галичанинъ» (1889–1891) «Литературныи и филологическіи уривки» Клима Ганкевича (1889. – Ч. 19–23; 1890. – Ч. 7/8, 17, 18) [13, 432].

У кінці XIX – на початку XX століття до розгляду питань мистецтва поетичного зверталися Леся Українка, Василь Щурат, Сергій Єфремов, Богдан Лепкий, Микола Вороний, Остап Луцький, Микола Євшан тощо. Від самісінького початку 20-х років зацікавлення теоретичним розглядом поетичних матерій значно пожвавлюється. Виходить низка книжкових видань: Валер'яна Поліщука «Як писати вірші. Практичні поради для початку» (1921), Степана Гаєвського «Теорія поезії» (1921), Майка Йогансена «Елементарні закони версифікації» (1922), Бориса Якубського «Наука віршування» (1922), Дмитра Загула «Поетика» (1923), Володимира

Домбровського «Українська поетика» (1924), Бориса Навроцького «Мова і поезія» (1925). До слова, книжка Б. Якубського започатковує наше новітнє віршознавство. У цей же час з'являються публікації Олександра Білецького, Олександра Дорошкевича, Миколи Зерова, що стосуються поезії та суміжних матерій. Чимало практикуючих літераторів зверталися у своїй творчості не лише до літературно-критичних, але й наближених до літературознавства текстів, це стосується, для прикладу, Василя Бобинського, варто згадати хоча б його розлогу статтю «Від символізму на нові шляхи» (1922). У підрадянській Україні в цей час процвітає вульгарно-соціологічний підхід у працях Володимира Коряка, Самійла Щупака, Бориса Коваленка, Фелікса Якубовського, інших літературознавців і критиків. Зовсім інші підходи, не зашорені марксівською ідеологією, використовували Дмитро Донцов, Дмитро Чижевський, Михайло Рудницький, Микола Гнатишак та ін. Питання мистецтва поетичного піднімалися й під час колосальної літературної дискусії 1925–1928 років.

Звернімо увагу на один показовий приклад, на одну локальну літературну дискусію в Галичині, в якій значна увага була приділена питанням мистецтва поетичного. 14 квітня 1935 року заходом Товариства журналістів і письменників у Львові відбулася прилюдна дискусія на тему «Чи письменник мусить мати світогляд?» [7, 28–30]. Розпочалась дискусія виступом Михайла Рудницького, який виклав тезу про те, що письменник не мусить мати світогляду, натомість його опонент Микола Гнатишак відстоював точку зору, що письменник не може обійтися без світогляду. Після діалогу у формі виміни думок «про спеціальні питання, пов'язані з темою», відбулася ширша дискусія, в якій взяла участь «численно зібрана публіка». Практично всі присутні виступили проти задекларованої М. Рудницьким тези, «підкреслюючи вагу світогляду в літературній творчості» (Мета, 1935, ч. 16). Ця дискусія, за словами М. Комариці, «дала змогу дефінітивно оформити ідеологічну поляризацію у літературному процесі, визначити рівень суспільної заангажованості митця» [6, 8]. Сама ця усна публічна дискусія не вичерпала поставленого питання, а стала ніби преамбулою серйозної полеміки на сторінках львівської періодики, головно на шпальтах щоденної газети «Діло», після того, як у газеті «Нова Зоря» була опублікована стенограма усної дискусії [6, 9]. Хоч у дискусії й визначилися дві полярні позиції, проте однозначну відповідь на поставлене питання дати було неможливо. Сказавши своє категоричне «ні», М. Рудницький все ж не відкидає повністю прагнення мати світогляд, застерігаючи, що «мати світогляд і шукати його це два різні психологічні стани» (Діло, 1935, ч. 117). Залежно що розуміти під словом «світогляд». На думку М. Рудницького: «Письменник не мусить мати світогляд, коли світоглядом називаємо суцільний, передуманий, гармонійний погляд на світ. Світогляд – це плід не тільки довгих досвідів і довгої інтелектуальної праці, але ще й винятковий дар, доступний нечисленним: тим, що тисячні явища зверхнього світу та вічно пливкі прояви духового життя вміють зв'язувати нитками ясних ідей» (Діло, 1935, ч. 117). А М. Гнатишак, кажучи своє «так», все ж не вважає світогляд найголовнішим і винятковим складником праці письменника, «бо головна річ у літературі – це її формально-естетичні вартості» (Діло, 1935, ч. 140). Своє становище він окреслює визначенням,

що «основні елементи, без яких ніякий письменник не може піднестися на вершини творчості є: 1) вироблений, високоморальний світогляд; 2) великий поетичний талант; 3) опанування літературної техніки» (Мета, 1935, ч. 16; Діло, 1935, ч. 140). Отже, позиції М. Рудницького і М. Гнатишака, на перший погляд діаметрально протилежні, по суті не виключають одна одної. У друковано зафіксованій дискусії, окрім двох названих опонентів, взяли участь Гавриїл Костельник, Володимир Залозецький, Іван Копач, інші відомі філософи, богослови та літератори, а підсумував її Б. І. Антонич. Г. Костельник, реагуючи на публікацію М. Рудницького, зазначає, що «на поставлене питання, коли хочемо опанувати цілість проблеми, треба дати суперечну відповідь: і так і ні». Сприймаючи позицію М. Рудницького як обстоювання принципів «свободи, свобідного творення в гарній літературі», Г. Костельник застерігає, що ця свобода творення не повинна бути руйнівною і що «автор повинен сам себе обмежувати своїм почуванням, своєю совістю, своїми етичними, святими максимами й ідеалами» (Діло, 1935, ч. 128). Ідентифікуючи світогляд із розумом, Г. Костельник приходить до висновку, що найкраще «всюди в житті комбінувати контрасти «якнайбільше свободи» і «якнайбільше обмежень» (бо правда обмежує нашу свободу діяння)» (Діло, 1935, ч. 129). В. Залозецький, який подібно як і Г. Костельник в усній дискусії участі не брав, ділиться своїми думками про роль мистецтва і його відношення до світогляду. На його думку, «велике мистецтво, яке є творчою потугою, є можливе тільки як вислів людського духа т. зн. означеного світогляду» (Діло, 1935, ч. 147). І. Копач спочатку резюмує хід усної дискусії, учасником якої він був, а потім переходить до більш розлогого викладу своїх «світоглядницьких» думок. «Перша і найважніша річ у світогляді кожного чоловіка – то суб'єктивна його правдивість (ретельність)», – виголошує дискутант. Як яскравий приклад відсутності такої «суб'єктивної правди», І. Копач наводить поезії Б. І. Антонича «Ярмарок» і «Вишні», називаючи їх «двома купами змістово непов'язаних зі собою слів» (Діло, 1935, ч. 150). Б. І. Антонич зреагував на ці закиди публікацією «Сто червінців божевілля: До дискусії про світогляд і розуміння поезії», в якій виклав свої погляди на дану проблему: «На само поставлене питання відповідаю банально, як усі інші, позитивним «так». Іду за звичайним, популярним розумінням слова «світогляд»: якийсь світогляд має кожна людина, ну а письменник чейже також людина! Властиво зайво за це сперечатися. Тільки в тому справа, що світогляд для мистецької творчості письменника зовсім не найважніша річ. Далеко важніші: творча індивідуальність, світовідчування, світосприймання, чи як це там назвете» (Діло, 1935, ч. 156). Б. І. Антонич чітко диференціює світогляд, що «належить до царини розуму», і мистецькі враження, що мають «характер передовсім чуттєвий». «Світоглядників» він виводить в образі Доктора Дальтоніста, який «зі знанням справи» оцінює твори живопису. Основну думку свого виступу, який, вичерпує цю дискусію, Б. І. Антонич формулює словами: «...кожний, хто розуміє і відчуває вартість літературного твору, мусить бути проти примітивного, розумового світоглядництва та його диктатури. Велика творчість родилась завсіди з великих емоцій. Не можемо вірити у мистців і поетів, що для них творчість – це тільки справа світогляду, що не зуміли б для свого мистецтва посвятити самих себе, виректися для нього так званого

особистого щастя, не спати ночей і будитись серед сну в сяйві нових задумів. Бо своє мистецтво треба таки протерпіти. Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не «сто червінців божевілля», то бодай одного» [1, 660].

У другій половині 40-х років XX століття в еміграційній, так би мовити, ситуації літературознавчий розгляд поетичних матерій пожвавився завдяки виникненню Мистецького Українського Руху, до якого входили, зокрема, Юрій Шерех (Шевельов), Віктор Петров, Іван Багряний. До розгляду питань мистецтва поетичного зверталися теж Володимир Державин, Юрій Лавріненко, Ігор Костецький, Святослав Гординський, Богдан Кравців, Остап Тарнавський, деякі інші діячі. Трохи згодом цю естафету підтримали Іван Фізер, Данило Гусар Струк, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Григорій Грабович. У підході до розгляду поетичних творів ці дослідники використовували, якщо виникала потреба, різні методології, що були тоді домінантними у західному світі. А під радянською владою літературознавство загалом було в силу обставин зашорене марксистсько-ленінською ідеологією. Та все ж маємо низку вагомих здобутків, які не втратили своєї цінності й донині, якщо відкинути з них пасажі, що були даниною владному дияволу. Це стосується доробку Олександра Білецького, Леоніда Новиченка, Семена Шаховського, Степана Крижанівського, низки інших.

Вагомий внесок у дослідження загальних питань і окремих проблем мистецтва поетичного здійснили Михайлина Коцюбинська, Любомир Сеник, Микола Ільницький, Микола Жулинський, Тарас Салига, В'ячеслав Брюховецький, Богдана Криса, Микола Сулима, Володимир Моренець, Валерій Корнійчук, Євген Нахлік, Соломія Павличко, Ярослав Голобородько, Тарас Пастух, низка інших науковців. Традиції українського віршознавства розвивають Наталія Костенко, Борис Бунчук, Андрій Підпалий та ін.

Під найсучаснішу пору існують різні вияви поетичної творчості. Це хоча б візіо-поезія, реп-поезія, слем тощо. Але вони ще не прорвалися з маргінальних ареалів побутування, щоб бути об'єктами серйозного поезієзнавчого розгляду. Хоча, наприклад, про слем говориться і пишеться відносно чимало. Показовими є міркування Юрія Завадського про слем: «…це не поезія. Часом на слемах виступають справжні поети. Але вони готують для свого виступу, як каже Артем Полежака, естрадні вірші. От Полежака визнає – він естрадний поет. Він не є якийсь там лірик. Він орієнтується виключно на реакцію публіки під час живого читання. Він актор, який сам пише. Це цікавий і «самокритичний» жанр» [18]. Постмодерна епоха, яка все ще триває в нашій поезії в контексті розвитку давніших традицій, породила чимало поетичних явищ, до осмислення яких наша літературознавча думка щойно підступає, але серйозний, надіємося, аналіз цих явищ ще попереду.

Література:

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; упорядкув., комент. Д. Ільницького ; передм. М. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с. 2. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч / Михайло Гнатюк ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2002. – 208 с. 3. Грицай М. Давня українська поезія (Роль фольклору у формуванні образного мислення

українських поетів XVI–XVIII ст.) / М. С. Грицай. – К. : Вид-во Київського університету, 1972. – 156 с. 4. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга / Яким Запаско. – Львів : Світ, 1995. – 480 с. 5. Зизаній Л. Граматика словенська (1596) / Лаврентій Зизаній ; підгот. факсим. вид. та дослідження пам'ятки В. В. Німчука. – К. : Наук. думка, 1980. – 190 с. – (Серія «Пам'ятки української мови»). 6. Комариця М. Українська «католицька критика»: естетичні засади та ідеологічний контекст : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Комариця Мар'яна Миколаївна ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2008. – 40 с. 7. Лучук І. Триєдине поезієзнавство / Іван Лучук ; передм. Є. Нахліка ; післям. В. Неборака ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів : Астрон, 1998. – 108 с. – (Серія «Літературознавчі студії» ; вип. 4). 8. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVI – першої половини XVII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К. : Наук. думка, 1983. – 236 с. 9. Навроцький Б. Мова та поезія : нарис з теорії поезії / Борис Навроцький. – К. : Книгоспілка, 1925. – 240 с. 10. Нудьга Г. На літературних шляхах : дослідження, пошуки, знахідки / Г. А. Нудьга. – К. : Дніпро, 1990. – 352 с. 11. Сивокінь Г. Давні українські поетики / Г. М. Сивокінь. – Х. : Вид-во Харківського університету, 1960. – 107 с. 12. Сивокінь Г. Давні українські поетики / Григорій Сивокінь ; друге вид., з додатками. – Х. : Акта, 2001. – 168 с. – (Серія «Харківська школа»). 13. Українська преса в Україні та світі XIX–XX ст. : історико-бібліографічне дослідження. – Т. 1 : 1812–1890 рр. / уклад. М. В. Галушко, М. М. Романюк (керівник проекту), Л. В. Сніцарчук. – Львів : Оріяна-Нова, 2007. – 560 с. 14. Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / упоряд. акад. О. І. Білецький ; вид. третє, доповнене. – К. : Рад. школа, 1967. – 784 с. 15. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. І. Чижевський ; передм. М. Наєнка. – К. : Вид. центр «Академія», 2003. – 568 с. – (Серія «Альма-матер»). 16. Чижевський Д. Український літературний барок : нариси / Дмитро Чижевський ; підготовка тексту, мовна редакція Л. Ушкалова ; вступ. стаття О. Мишанича. – Х. : Акта, 2003. – 460 с. 17. Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори / Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. М. Шалати. – К. : Дніпро, 1982. – 368 с. 18. Юрій Завадський: «Я примушую свого комп'ютера писати вірші» / розмовляла Наталя Чорна // Вільне життя плюс. – 2009. – 20 травня.

Оксана МАРЧУН (Київ)

ЦІЛЕСПРЯМОВАНІСТЬ, КВАЗІКОМУНІКАТИВНІСТЬ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНА ПРИРОДА УКРАЇНСЬКОЇ КОЛИСАНКИ

Українська колискова пісня є жанром прагматичним, тобто за допомогою її виконання переслідують певну позаестетичну мету, а поетичні елементи колисанки є вторинними. Тому як основні категорії, що вирізняють колисанку серед інших жанрів дитячого фольклору, ми розглядаємо цілеспрямованість і квазікомунікативність.

Якщо первинна, суто прагматична мета колисанки – стимулювати засинання дитини, то з-поміж інших можна назвати такі цілі, як оберігання дитини, ототожнення дитини з матір'ю, первинного пізнання довколишнього світу, зняття емоційної напруженості самої матері тощо. Саме такі цілі колискової виявляються під час аналізу та опису її мотивів.

Своєрідним моментом побутування колискової пісні є її квазікомунікативність. Найбільш ранній період життя немовляти є дофонемним, за Л. Якубинським [1]. Голос матері або няньки, обернений до

дитини, утворює передусім певне емоційне поле, оскільки дитина ще не знає змісту слів. Тут важливим є створення «відчуття довіри», яке набуває найрізноманітніших, переважно експресивно-мімічних форм вираження: заспокоєння, посмішка, міміка, погляд, виразність руху рук і тіла. І в цьому варто вбачати своєрідність комунікативного акту в побутуванні колискової пісні. Колисанка, як і інші твори лірики материнства, вже на цій, досвідомій для дитини стадії виконує важливе завдання включення її в процес акультурації. Для віку немовляти властива «домовленнєва стадія» [2, 5], «період фонетичного монізму» [1], період ехолалії, аґукання та белькотіння [3]. Важливу роль відіграє тут і ігровий момент. І саме тоді, коли дитина ще не володіє значеннями слів, до нього обернені тексти колисанок. Завдяки мудрості народної педагогіки немовля входить до світу звуків, мелодій, емоційно відкликається на вимову слів, підкореним законам ритмізації як першооснові поетичного мовлення.

Колискові пісні позначені ще однією особливістю побутування: під час їхнього виконання відсутній жорсткий розподіл на окремі тексти, іноді неможливо зрозуміти, це одна пісня чи кілька. Така кумуляція мотивів зазвичай обмежена однією або кількома подібними темами і може бути нічим іншим, як імпровізацією на основі певної кількості традиційних будівних елементів.

На рівні структурних елементів колискової пісні її текст можна розглядати як комунікативний акт між виконавцем, немовлям і певними потойбічними силами та персонажами. Одні з них сприяють засинанню, інші – навпаки, відбирають сон, треті – загрожують життю дитини, четверті мають суто традиційний образний характер і долучаються до текстів колисанок інерційно. Цей акт комунікації має спрямований характер, і немовля є у ньому лише реципієнтом, оскільки і тексти колисанок, і дії потойбічних сил спрямовано саме на нього. Проте будь-який комунікативний акт за визначенням має бути двостороннім, двоспрямованим, включати до свого складу адресанта та адресата, канал зв’язку, мовленнєвий твір, ситуацію спілкування і, що не менш важливо, спільність вербально-когнітивних баз адресанта й адресата. Так, І. Горєлов зауважує, що комунікація внайузагальненішому розумінні розглядається як «специфічна форма взаємодії людей у перебігу їхньої пізнавально-трудової діяльності, … спілкування, обмін думками тощо» [4, 248]. Спілкування найближчою своєю метою висуває розуміння як успішність комунікативної діяльності, яка, крім вербальних чинників, пов’язана з цілою низкою невербальних компонентів спілкування, а також із нелінгвістичними характеристиками комунікантів – соціальними, психологічними, культурними, віковими, статевими тощо.

З іншого боку, в комунікації ми спостерігаємо певний тип асиметрії, оскільки відношення між учасниками комунікації неконгруентні. Передусім кожний комунікант як мовна особистість має свої, суто індивідуальні характеристики, що визначають її місце в соціальній і культурній стратифікації мовного колективу, систему психологічних реакцій на зовнішні подразники (до яких належать і мовлення, і пісня), обсяг і структуру вербально-когнітивної бази, місце в перетині координат поширення тих або інших форм існування мови тощо. Проте немовля ще не має місця у соціально-культурному розподілі, майже не може звернутися до своєї зародкової вербально-

когнітивної бази, не володіє фонетичною мовою взагалі та не здатне до розуміння оберненого до неї осмисленого мовлення. Це – перший аргумент на користь того, що колискова пісня, попри її цілеспрямованість, не є суто комунікативною сутністю на момент виконання.

Неконгруентність відносин між комунікантами – немовлям і виконавцем колисанки – стимулює соціопсихокомунікативні розлади (наприклад, якщо дитині не сподобається ритм, мелодія колисанки або голос чи інтонування виконавця) і комунікативна мета – засинання, заспокоєння дитини, а інколи й замовляння шкідливого персонажа – не досягається. Немовля не здатне взагалі оцінити комунікативну модель спілкування на вербальному рівні, а лише на емоційно-інтуїтивному. Це також дає підставу стверджувати, що виконання колисанки не є суто комунікативним актом.

Ми пропонуємо розглядати колискову пісню у перебігу її виконання як квазікомунікативне утворення. Колисанка не здатна зацікавити немовля своєю сюжетикою – вона, навпаки, прагне вилучити його з комунікативного процесу: вона його присипає.

Квазікомунікативність колискової пісні визначають тим, що немовля чи малечу в ній не розглядають як свідомий комунікант (адресат), здатний до сприйняття більш-менш складного за сюжетотворчими показниками тексту. Тому «сценарій заспокоювання» [5] включає до свого складу інші, позатекстові структурні компоненти паравербального та акціонального характеру (прийоми колисання, пісенність, фонації, кінесика, гойдання тощо), які вважають функціонально домінантними порівняно з вербальними. За непрямими даними досліджень з етнографії дитинства, виконання колискових пісень, їх зміст варіюють відповідно до віку дитини з подальшим наростанням ролі вербального компонента й зменшенням компонентів акціональних. Саме тому в колискових піснях поширені фатичні сигнали, зорієнтовані просто на привертання уваги немовляти, але не використовувані як засіб передання інформації; це, своєю чергою, пояснює і незрозумілість деяких записів колискових, відірваних від реального контексту виконання.

Осмислення матеріалу колискових пісень, зібраних у межах східнослов'янської фольклорної традиції, орієнтувалося на інтерпретацію змісту та структури колискових у контексті традиційного народного світогляду. Саме тому для колискових передусім було обрано функції заспокоєння дитини та дидактично-педагогічну функцію [6]. Спроба залучення колискової пісні до репертуару дитячого фольклору належить Г. Виноградову, проте він не відносив її до жанрів саме дитячого фольклору [7].Функціональний аспект колискових особливо наголошувала О. Капиця, виводячи їх услід за В. Жуковським [8] із побутових материнських голосінь, які поступово (через імпровізацію в перебігу виконання) перетворюються на більш-менш цілісні твори народної поезії [9, 222]. М. Мельников вважає для колискової центральною «підсвідомо-педагогічну функцію», яка переважає над функцією замовляння і навіть заспокоєння дитини, а тому стверджує, що колискова пісня є чи не первинним засобом структурації етнонаціональної та традиційно-побутової (пересічної) картини світу, що цілком справедливо [10, 35].

А. Ветухов першим вичленував колискову пісню як жанр народної поезії, якому властиві функції заспокоєння та дидактики, проте його концепція

розглядає колискову у відриві від традиційного народного світогляду. Це визначило на довгі роки й подальший погляд на колискову пісню як на явище, що цілком зрозуміле й без чіткої жанрової атрибуції. Основою поглядів А. Ветухова стало уявлення про те, що колискова – це передусім відображення селянського побуту без усякого зв'язку зі світоглядом. Тому й опис функцій, персонажів та елементів колискової він подає співвідносно до відображення в ній побутових реалій селянського життя [6].

Не вважаючи колискові пісні дитячим фольклором, видатний дослідник фольклору та етнографії дитинства Г. Виноградов зробив кілька суттєвих зауваг із теорії жанру. Варто зазначити: дослідник розумів, що «для дитячого фольклору за наявного рівня знань можна запропонувати класифікацію тільки приблизно» [11], що це «не класифікація у термінологічному значенні слова, яка можлива лише за більш-менш повного вивчення всієї сукупності дослідницького матеріалу, а попередній і тимчасовий розподіл різних частин матеріалу, необхідний для загального огляду предмета дослідження в цілому та для виділення за тими чи іншими ознаками відокремлюваних одна від одної частин для спеціального розгляду» [11,169]. «Від того, що їх (колискові пісні. – *О.М.)* часто виконують діти, твори цієї групи не стають дитячим фольклором, так само, як виконання дітьми солдатських пісень не дає права на включення солдатської пісні до дитячого фольклору, аж доки ті пісні не випадуть із фольклору дорослих і не стануть надбанням тільки дітей» [11, 171].

Функціональний підхід до визначення природи жанру обстоює й О. Капиця, дотримуючись позиції, що «її призначення – присипати дитину» [9,34]. Саме вона вперше звернула увагу на наявність в колисковій пісні антифрустративної семантики: «Колискова пісня, зароджуючись із найпростіших прозаїчних голосінь, у яких виливається душа, що понурює жінку, переходить надалі в напівпрозаїчні-напіввіршовані римовані двовірші і, врешті-решт, наближається до образів літературних книжних форм…» [9,34].

За функцією присипляння визначила жанр О. Мартинова: «Багаторазове повторення однотипних кінесичних (закачування) і мелодичних ритмів, відсутність різких звукосполучень» [12,4] немов би свідчить саме про присипальний характер колискової пісні. Попри дискусійний характер більшості умовиводів дослідниці (про що – далі), її праці з аналізу колискових пісень нині можна вважати класичними.

М. Мельников прямо визначає колискові пісні як «пісні, якими заколисують дитину» [10,17], хоча завдання жанру тлумачить інакше: «…Колискова пісня викликана до життя побутовими, педагогічними потребами народу» [10,21]. «Інтимним жанром народної поезії» цілком справедливо називає колисанки видатний український фахівець із дитячого фольклору Г. Довженок [13, 38].

На нашу думку, функціональність колискової пісні потрібно виводити з подібних груп мотивів, виходячи з комунікативного завдання того чи іншого окремого тексту колисанки. На цій основі можна вирізнити кілька функцій колискових пісень:

1. **Онірична функція**. Зазвичай оніричну функцію як функцію присипання та заспокоєння немовляти вважають головною. Вона реалізується у певних формах і прийомах, що стимулюють засинання дитини, з-поміж яких: а) ритмічний характер колисанки, у якому переважають нескладні структури,

проте у перебігу виконання, імпровізації ці структури ускладнюються, змінюються; б) нерідко римований характер колисанки; в) повторюваність певних текстових фрагментів; г) безпосередньо колисання; д) мелодика колискової пісні.

2. **Апотропеїчна функція**. Зважаючи на походження (багато дослідників виводять походження колисанок саме із замовлянь-оберегів), ця функція також має велике значення. Однак якщо онірична функція реалізується передусім у паравербальних та акціональних формах, то апотропеїчна – у формах вербальних. Це пов'язано з особливою значущістю вокалізованого слова для спілкування з потойбічним світом. Результат функції полягає в «охороні» адресата пісні, немовляти й орієнтує дитину на те, що вона захищена від шкідливих потойбічних впливів. Оскільки особливу роль у цьому сенсі відіграє семантика колисанки, то зазначимо основні типи реалізації апотропеїчної функції у колисанках: а) демонологічний (викликання корисного або вигнання шкідливого персонажа); б) прогностичний (побажальний); в) залякувально-попереджувальний; г) смертний.

3. **Когнітивна функція**. Ця функція колискової пісні полягає у тому, що за її допомогою відбувається первинна структурація природного, соціального та культурного топосу дитини. Це виявляється через: а) стихійне залучення дитини в культуру за допомогою колискової; б) створення традиційної когнітивної структури свідомості в немовляти на рівні фреймів – обмежень щодо простору й часу, життя та смерті, своїх і чужих, а також вбудовування до системи свідомості первинної категорії сім'ї. За В. Головіним, когнітивна (у його термінології – «епістемологічна») функція колискової пісні реалізується за двох умов: наявності психофізіологічного стану засинання, яке успішно використовують у різних психотехніках, і щоденної повторюваності дитині обмеженого репертуару колисанок з однією системою первинних позначень[5,126].

4. **Комунікативно-глосолативна функція**. Ця функція колискових пісень полягає у їхній спрямованості до невербального (поза значеннями слів) сприйняття немовлям, у повторюваності, у можливості для матері висловити своє емоційне ставлення до дитини (уже завважувалося, що у період «аґукання та белькотіння» дитина є одним цілим із матір'ю, а тому добре відчуває ставлення до себе) та в необхідності ототожнення дитини із собою (ідентифікація та аутоідентифікація).

5. **Антифрустративна функція**. Походження колискової пісні, як зазначалося, не було гомогенним: у складанні жанру відігравали свою роль і суто прагматичні міркування, і використання можливостей інших фольклорних жанрів, зокрема, замовлянь і голосінь. Модифікацією традиційних голосінь і є антифрустративна функція колискової пісні. Тяжке життя у сімейному колі, тяжка праця на чужих ланах і, власне, тяжка доля жінки-матері з її подвійним навантаженням – ось тематика «колискових голосінь».

Функції колискової пісні виявляються через мотиви та групи мотивів, наведених у таблиці:

Генезис	Функції	Мотиви
Прагматика	***Онірична***	1) утвердження сну 2) заспокоєння <за допомогою персонажа>

		3) колиски й колисання 4) символіки сну як зростання, змужніння
Прагматика	***Когнітивна***	1) годування 2) омивання 3) фіксації елементів природного світу 4) структурації культурного топосу
Прагматика	***Комунікативно-глосолативна***	1) ставлення до дитини 2) означення адресата
Замовляння	***Апотропеїчна (пророцтво, побажання, оберіг)***	1) майбутнього достатку 2) подарунку 3) вигнання шкідника / виклику захисника 4) залякування, попередження, покарання
Голосіння	***Антифрустративна***	1) сім'ї 2) соціальних відносин 3) родинних відносин 4) власне жалоби та голосіння

Література:

1.Якубинский Л.П. Язык и его функционирование. Избранные работы. – М.: Наука, 1986. 2.Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.: Педагогика, 1982. – С. 5–361. 3.Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. – М.; Л.: Соцэкгиз, 1932. 4.Горелов И.Н. Коммуникация // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: СЭ, 1990. – С. 248. 5.Головин В.В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Abo, 2000. 6.Ветухов А. Народные колыбельные песни. – М., 1892. 7.Виноградов Г.С. Детский фольклор // Из истории русской фольклористики. – Л.: Наука, 1978; Виноградов Г.С. Страна детей. Избранные труды по этнографии детства / Сост., подгот. текстов, библиография, комментарии А. Грунтовского, В. Головина, А. Некрыловой. – СПб., 1999. 8.Жуковский В.А. Колыбельные песни и причитания оседлого и кочевого населения Персии // ЖМНП. – 1889. – Январь. 9.Капица О.Н. Детский фольклор: Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Изучение, собирание, обзор материала. – Л.: Прибой, 1928. – 222 с. 10.Мельников М.Н. Русский детский фольклор. – М.: Просвещение, 1987. – С. 35. 11.Виноградов Г.С. Детский фольклор // Из истории русской фольклористики. – Л.: Наука, 1978 12.Мартынова А.Н. Русская колыбельная и крестьянский быт. – М., 1977. – С. 4. 13.Довженок Г.В. Український дитячий фольклор (Віршовані жанри). – К.: Наукова думка, 1981. – С. 38.

УДК 398.21:801.81 (477.87)

Леся МУШКЕТИК (Київ)

ЗБИРАННЯ ТА ПУБЛІКАЦІЯ КАЗКОВОЇ ПРОЗИ ЗАКАРПАТТЯ

У статті подаються відомості з історії та сучасного стану фольклористики на Закарпатті, зокрема про особливості збирання українських та угорських народних казок, публікацію їх у вигляді різнопланових збірок, як популярних, так і наукових. Розглядається діяльність збирачів фольклору минулого і сучасності – В. Гнатюка, П. Лінтура, І. Сенька, І. Хланти, М. Пунько та ін.

Ключові слова: фольклористика, Закарпаття, український, угорський, народні казки, збирачі.

The article contains details of the history and current state of Folkloristic in the Transcarpathia, including the peculiarities of the collection of Ukrainian and Hungarian folk tales, their publication in the different collections both popular and scientific. The folklorists activity of the past and present such as V. Hnatiuk, P. Lintur, I. Senko, I. Hlanty, M. Punko and others are observed in the article

Keywords: folklore, Transcarpathia, Ukrainian, Hungarian, folk tales, collectors.

Казковий епос Закарпаття почав привертати увагу дослідників ще в середині XIX ст. Казки поряд з іншими фольклорними жанрами включалися до збірок та періодичної преси. На Закарпатті у 1864–1926 рр. виходили «Місяцеслови» – календарі з літературними додатками, де час від часу публікували народні казки, це були переважно переклади з іноземних мов на місцевий діалект. Ряд казок, записаних на Закарпатті у 1892–1894 рр., у львівських журналах опублікував А. Кралицький. Окремим виданням вийшла лише невелика збірка «Казки/ Зібрав Ігнатій з Никлович» (Львів, 1861). У ній було опубліковано 14 текстів, які потім увійшли до збірника М. Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы» (К., 1876).

На Закарпатті з 70-х рр. XIX ст. по 1910 р. збирав і записував пісні та казки Мігай Фінцицький, загалом він отримав 92 тексти казок, з яких сорок вибірково переклав угорською мовою й підготував до друку. Збірник цей мав вийти в серії «Зібрання усної народної творчості немадярських народів Угорщини» (A hazai nem magyar ajkú népköltészet tára), та з ряду причин не вийшов, і зберігався в Угорському етнографічному музеї, а був опублікований лише 1970 р. [12].Згодом переклад з перекладу здійснив Ю. Шкробинець і збірка під назвою «Таємниця скляної гори» в 1974 р. побачила світ у видавництві «Карпати».

У 1895–96 рр. три поїздки на Закарпаття для збирання усної народної творчості здійснив Володимир Гнатюк, після чого видав у шести томах «Етнографічні матеріали із Угорської Русі», де опубліковано 480 казок, із яких 148 – з території теперішньої Закарпатської області. Гнатюк звертав увагу на особистості казкарів. Уже в першому томі він виокремив двох кращих – Михайла Пустая із села Збуй та Михайла Фотула із села Стройне – і подав їхні біографії. До книги Гнатюка «Галицько-руські анекдоти» (Етнографічний збірник. – Т.6. – Львів, 1899), увійшло 30 побутових казок. Гнатюкові належить і найбільше на той час видання звіриного епосу – Українські народні байки: Звіриний епос. – Т.1–2 // Етнографічний збірник. – Т.37–38. – Львів, 1916.

Після Гнатюка на Закарпатті й Пряшівщині побував Іван Верхратський. Влітку 1897 р. він здійснив записи у селах Ясінях, Квасах, Великому Бичкові, Страбичеві та ін., у місті Хуст. Як мовні зразки він опублікував 53 сюжети, записані на Закарпатті. Фольклор його цікавив з мовознавчої точки зору, що позначилося на відборі текстів. Рукописні записи казок закарпатських учителів Георгія Боднара, Івана Мигалки, Стефана Марини та Ілька Калиняка, зроблені у 1892 р., видав Олексій Дей у видавництві «Карпати» у 1981 р. під назвою «Дерев'яне чудо», додавши свою ґрунтовну післямову-дослідження. Вони зберігалися в архіві Російського географічного товариства у Петербурзі, куди їх, за припущенням, привіз О. Петров, який досліджував історію і культуру Закарпаття. Мова збірки не зазнала редакторських змін.

Видатну роль у збиранні та публікації фольклору відіграла Етнографічна комісія наукового товариства ім. Т. Шевченка, створена у Львові 1895 р. Багато казок побачило світ на сторінках друкованого органу Комісії – «Етнографічного збірника».

1930 р. вийшла невелика збірка під назвою «Прикарпатські казки», укладена педагогом Б. Мартиновичем. Тексти він літературно опрацював,

однак побудову сюжету не чіпав. Казки ці відзначаються високим художнім рівнем, стрункістю композиції. Є казки й у книзі Івана Панькевича «Українські говори Підкарпатської Русі і суміжних областей» (Прага, 1938), які переважно служать як ілюстративний матеріал до закарпатських говірок, тому серед них зустрічаються й малохудожні сюжети. Значне місце уснопоетичній творчості приділяв журнал «Наш рідний край» (1923–1939), який видавав у місті Тячеві письменник О. Маркуш. Загалом журнал опублікував близько 400 народних казок, однак майже половину складають переклади угорських, німецьких та ін. творів. О. Маркушу, як припускають, належить збірка **«**Подкарпатські народні казки**»,** що на початку 40-х років вийшла в Ужгороді трьома випусками (Унгвар, Вид. Подкарпатського общества наук, 1941, ч.І; 1942, ч. ІІ; 1943, ч. ІІІ).

У 1945, 1946, 1947, 1948 рр. Академією наук СРСР та УРСР, Московським, Львівським, Київським, Ужгородським університетами було проведено низку комплексних експедиції по збиранню усної народної творчості Закарпаття, у яких брав участь також відомий російський фольклорист П. Г. Богатирьов. До експедиції долучився й знаний закарпатський фольклорист Петро Лінтур, який після В. Гнатюка чи не найбільше зробив у справі збирання та вивчення казок краю. Любов до народної казки, народної пісні зародилася у Лінтура ще з дитинства, в учнівські роки він уже записував казки. Будучи викладачем Хустської гімназії, він провів разом зі своїми студентами низку експедицій, записував народні скарби й видавав їх окремими збірками. Лінтур обстежив усі райони області, виявив велику кількість казкарів, зафіксував багато різних фольклорних жанрів: казки, балади, пісні, оповіді, історичні перекази та ін. Теоретичні дослідження Лінтура з питань усної народної творчості й художньої літератури друкувалися в численних наукових збірниках і журналах, в тому числі зарубіжних. Це, до прикладу, розвідки «Сучасний стан фольклорної традиції на Закарпатті», «Закарпатські народні перекази про королевича Марка», «Народні пісні-балади Закарпаття», «Українські баладні пісні і їх східнослов'янські зв'язки», статті про угорського короля Матяша, князя Ракоці в народній творчості краю та ін.

Особливу увагу Петро Лінтур приділяв народній казці. Дослідник виявив на Закарпатті понад 80 казкарів, записав від них понад 1500 сюжетів казок. Так, в селах Хустського району записано 344 казки, Іршавського – 264, Мукачівського – 275, Перечинського – 104, Тячівського – 79, Виноградівського – 80 казок. Лінтур уважно вивчав життя казкарів, їх біографії, репертуар. Він приділяв велику увагу ролі казкаря у побутуванні казок, їх психологічній та виконавчій майстерності. Він писав: «Отже, збирання казкового епосу я почав не на порожньому місці. Приступаючи до збирання народної прози, у першу чергу казок, поставив перед собою два основних завдання: 1) записати якомога повніше репертуар казкарів одного села; 2) виявити як можна ширше казковий репертуар області» [3: 500]. Так, в одному селі під назвою Горінчеве він виявив 9 народних казкарів – Андрія Калина, Тому Плешинця, Дмитра Петрика, Івана Ділінку та ін. [див. 4].

Лінтур уклав такі збірки казок як «Закарпатські казки Андрія Калина» (1955), «Майстер Іванко» (1960), «Казки зелених гір» (Ужгород, 1965; казки Михайла Галиці), «Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати»

(Ужгород, 1966; побутові казки), «Три золоті слова» (Ужгород, 1968; казки Василя Короловича), «Дідо-всевідо» (Ужгород, 1969), зібрані ним казки увійшли до антології казкарів Закарпаття «Зачаровані казкою» (Ужгород, 1984), укладеної вже після смерті вченого І. М. Сеньком та В. В. Лінтур. Антологія цінна не лише доволі розлогими відомостями про кожного оповідача, а й подачею сюжетів за СУС [5], згадками про його наявність в інших казкарів збірки тощо. Кращі казки Лінтура були видані в Києві, Москві, Празі. На прохання Академії наук Німецької Демократичної Республіки він упорядкував антологію «Українські народні казки» (1972 р.).

У післявоєнні десятиліття вийшло чимало різнопланових збірок, які тою чи іншою мірою підлягали редакторським правкам. Понад тридцять п'ять років присвятив збиранню казок України М. Зінчук, на наш час опубліковано 27 книг з багатотомної серії «Українські народні казки», в їх числі кількатомові «Казки Гуцульщини», «Казки Закарпаття», «Казки Буковини» та ін., де твори подаються за місцевостями.

Багато у справі видання народних скарбів зробив завідувач кафедри російської літератури Ужгородського національного університету, відомий літературознавець, фольклорист, популяризатор доробку П. Лінтура, Іван Сенько. Крім згадуваної антології, він включив казки до своїх збірок «Біля райських воріт: Збірник атеїстичного фольклору українського населення Карпат» (1980), «Ходили опришки» (2000), «І завтра сонце зійде. Казки і притчі» (2000), «Чарівна торба: Українські народні казки, притчі, легенди, перекази, пісні та прислів'я, записані від М. Шопляка-Козака» (1988) та ін. І. Сенько займається дослідженням закарпатського фольклору, є в нього й праці, присвячені угорсько-українським взаємовпливам.

Велику кількість збірок західноукраїнських, переважно закарпатських казок в останні десятиріччя підготував невтомний Іван Хланта, йому належать різнопланові збірки, зокрема присвячені творчості одного казкаря, одній місцевості, регіону тощо, це книги «Добра наука: Українські народні казки, записані від Д. І. Юрика» (1995); «Казкар: Народні казки Українських Карпат» (1995); жанрово-тематичні збірки – об'ємна книга соціально-побутових казок «Правда і кривда» (1982), «Трапила коса на камінь: Соціально-побутові казки» (1999), «Казки про бідних і багатих» (1994), «Мамине серце: Українські народні героїко-фантастичні казки» (1993). Йому належить публікація казок з експедицій Гнатюка [1] з ґрунтовною передмовою. В числі збірок є як суто популярні видання, так і наукового плану з об'ємними примітками, поважними передмовами, діалектними словничками тощо.

Щодо збірників угорських казок краю, то можемо назвати «Казки Верхньої Тиси» [6], що містить репертуар двох оповідачів – Яноша Форіша та Анни Палюк, 1915–1926 рр. зафіксований у колишній області Угоча (зараз Виноградівський район) Марією Форіш Кочішне Сірмаї. Післямову до казок написала відома угорська казкознавець, укладач останнього багатотомного каталогу угорських казок Агнеш Ковач. Книга містить 60 казок, половина з яких чарівні, багато з них не мають фіксованої угорської версії (щонайбільше окремі елементи), що надає їм особливого колориту і свідчить про зв'язки з іншими народами регіону. Про популярність збірки говорить її неодноразове перевидання в Угорщині під назвою «Чарівне горнятко» (1968, 2000, 2001).

1973 р. вийшла збірка «Три золоті стріли» [7] у літературній обробці А. Тордона. Казки зібрали співробітники кафедри угорської мови та літератури Ужгородського університету – Е. Гортвай, І. Ковтюк, П. Лизанець, М. Пунько, В. Васовчик, Л. Зегань. Загалом до збірки увійшло 29 чарівних та соціально-побутових казок, які адресовані дітям. Є казки, де відбилися багатовікові заняття місцевих жителів – соляні промисли, характерні угорські мотиви, мовні звороти, а також місцеві назви – село Петерфалва, Тиса, Берегове тощо.

Зібрані у п'ятдесяті роки Л. Шандором у восьми угорських селах – Вузлове (Батю), Велика Добронь (Надьдобронь), Іванівка (Маккошяноші) та ін. казки вийшли у 1988 р. під назвою «Ружа Паллаг: Закарпатські угорські казки» [9]. У післямові говориться про те, що «казкарі ще виховувалися в таких поселеннях, де оповідання казок було повсякденним явищем, та у час збирання творів вже були інші можливості розважитися, отримати знання. Вони ще зберегли у своїй пам'яті колись почуті, розказані казки, та число зацікавлених слухачів вже дуже зменшилося. Однак захоплюючі, прекрасні твори зберігають у глибинах тої чи іншої казки угорські, українські, словацькі, румунські вірування, з їх допомогою ми стаємо учасниками чудесних пригод, жахливих випробувань сили героїв» [8:274]. Казки у збірці згідно з угорською традицією подано за казкарями. Це казки Гадар Даніелне Е., Мацур Елекне Е., Горвата Г., Кадара Е. та ін. До збірки ввійшла розлога передмова укладача, зокрема, тут зазначено, що записи оригінальні, майже без правок, у казках трапляється багато діалектних виразів, давніх та іноетнічних слів. У кінці вміщено словник діалектизмів, казки класифікуються за каталогами – міжнародним та угорськими.

Найбільшою і найвагомішою збіркою угорських казок стала збірка «Казки й перекази з Унга» [10], укладена учителем Л. Геці, що вийшла в угорській серії «Новий угорський збірник уснопоетичної творчості» (Új Magyar Népköltészi Gyűjtemény), тут побачило світ багато фольклорного матеріалу з різних областей Угорщини. Казки автор збирав у своєму рідному краї, історією та культурою якого цікавився здавна, тож його передмова до збірки містить об'ємний і різноплановий матеріал. До прикладу, у розділі «Особистість казкаря» він підтверджує слова угорського академіка Д. Ортутаї, що естетичну цінність казок визначає оповідач, описує стилі різних казкарів, зокрема таких ентузіастів своєї справи як Лєндєл Міхайне, Варга Дюлане, Банік Яношне та ін. Матеріал ним записано майже від 50 казкарів, додаються дані про них чи їхні особисті автобіографії. Примітки є розширеними і складаються з кількох розділів. Тут Геці свідчить, що типи аналізованих творів часто узгоджуються з подібними варіантами словацьких, чеських та українських казок. Далі подано примітки до кожної казки, тут йдеться про їх каталогізацію, мотиви, посилання на інші твори, публікації тощо, зв'язки з іншими жанрами. Потому йде бібліографія до приміток, словник діалектизмів, покажчик місцевих назв.

Казки і перекази одного села, а саме Нового села Берегівського району, Марія Пунько зібрала й опублікувала у збірці «Великий вогнегасний птах» [10]. У вступі вона дає опис села, його історію, жителів, навколишню природу, відмічає його відносну відокремленість. Вона вважає, що «Нове село (Берегуйфалу) є скарбницею для дослідника. Тут зберігся багатий

матеріал по прислів'ях та приказках, відомо багато сотень досі побутуючих загадок, збереглися балади, перекази … І зараз ще живуть окремі обряди, вірування, дитячі ігри» [9: 7]. Та казки, на думку дослідниці, знайти найважче, цей жанр дуже забувається. Тому значну частину текстів їй вдалося записати від циганських казкарів, у яких ще існує традиція оповіді перед аудиторією.

До збірки увійшли тексти 39-и жителів села. Укладач подає список оповідачів та їх біографії, а також кілька інтерв'ю з циганським казкарем Б. Марінкою. Далі йдуть твори за оповідачами – казки Іштвана Надашді, Берталана Марінки, Іштвана Тітічки, Ендре Тігора та ін. Казки зі збірки Пунько в перекладі українською мовою, а також деякі інші казки етнічних угорців (загалом 22 твори) увійшли до 23-го тому «Казок Закарпаття» із зібрань М. Зінчука (2009 р.), тут репрезентовані також українські казки з Берегівського, Ужгородського, Перечинського та Великоберезнянського районів Закарпаття, зібрані у 2005–2006 рр.

Отже, на наш час на Закарпатті завдяки самовідданій праці фольклористів зібрано й опубліковано велику кількість казкових творів, які гідно репрезентують багату і своєрідну традицію краю. Збірки казок є різноплановими, часто матеріал в них подається за казкарями, що є характерною особливістю регіону. Окрім українського, тут зафіксовано й видано також угорський матеріал.

Література:

1. Гнатюк В. Казки Закарпаття / І.Хланта (упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн.). – Ужгород, 2001. – 382 с. 2. Дерев'яне чудо: Народні казки / вст. ст., упоряд., підг. текстів та прим. О.І.Дея. – Ужгород: Карпати, 1981. – 206 с. 3. Лінтур П. В. Казкарі Закарпаття і їх репертуар. Післямова // Зачаровані казкою/ укр. нар. казки в записах П.В. Лінтура; упор. І. М. Сенька та В. В. Лінтура. –Ужгород: Карпати, 1984.– С. 496–510. 4. Казки одного села / запис текстів, післям. та прим. П. В. Лінтура; упоряд. Ю. Д. Туряниця. –Ужгород: Карпати, 1979. – 368 с. 5. СУС – Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка/ сост. Л. Г .Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. – Ленинград: Наука, 1979. – 439 с. 6. Таємниця скляної гори: Закарпатські народні казки, зібрані М. Фінцицьким / пер. з угор. та післям. Ю. Шкробинця. – Ужгород, 1975. – 190 с. 7. Felsőtiszai népmesék / feljegyezte Kocsisné Szirmai Fóris Mária. – Debrecen: Debr. Alföldi Magvető, 1956. – 408 p. 8. Három arany nyílvessző. Magyar népmesék. – Budapest; Ungvár: Móra-Karpati, 1973. – 130 p. 9. Pallag Rózsa. Kárpát-ukrajnai magyar népmesék/ őssz. Sándor L.– Budapest: Akad. Kiadó, 1988. – 283 p. 10. Tűzoltó nagymadár. Beregújfalusi népmesék és mondák / Penckóferné Punykó M. gyűjtése/. – Budapest; Ungvár: Hatodok Sip, 1993. 11. Ungi népmesék és mondák / gyűjt. és bev. rész irta Géczi J. –Budapest; Ungvár: Akad. Kiadó – Madách Kiadó. –1989. – 620 p. 12. A vasorrú indzibaba. Kárpátukrajnai népmesék. – Budapest, 1970.

Михайло НАЄНКО (Київ)

СТАРОКИЇВСЬКІ БИЛИНИ ЯК НАРОДНІ ДУМИ

Йдеться про билини як жанр народного епосу часів Київської Русі-України; автор розглядає його як історичного попередника українських народних дум. Звернута увага на особливості поетики билин та дум, що виросли з єдиного етнічного джерела і мають спільний художній корінь.

Ключові слова: билина, дума, старина, епос, поетика, міф, фольклор, синкретизм.

Речь идёт о былинах как жанре народного эпоса времён Киевской Руси-Украины. Автор рассматривает этот жанр в качестве исторического предшественника украинских народных дум. Обращено внимание на особенности поэтики былин и дум, имеющие общий этнический источник и единые художественные корни.

Ключевые слова: былина, дума, старина, эпос, поэтика, миф, фольклор, синкретизм.

Протягом тривалого часу, зокрема й за радянської доби, билини вважалися тільки російським епосом. А те, що вони існували і в українській традиції, імперська фольклористика старанно замовчувала. Такий погляд на цю проблему зберігся почасти й до наших днів. І не тільки в працях російських, а й окремих українських дослідників. У популярному інтернетному джерелі «Вікіпендія», читаємо: «Былины — русские народные эпические песни о подвигах богатырей. Основным сюжетом былины является какое-либо героическое событие, либо примечательный эпизод русской истории (отсюда народное название былины — «**ста́рина**», «старинушка», подразумевающее, что действие, о котором идёт речь, происходило в прошлом). Впервые термин «былины» введён Иваном Сахаровым в сборнике «Песни русского народа» в 1839 году, он предложил его исходя из выражения «по былинам» в «Слове о полку Игореве«, что значило «согласно фактам».

В центре множества русских былин стоит фигура киевского князя Владимира, которого можно отождествить с Владимиром Святым. Илья Муромец упоминается в XIII веке в норвежской «Саге о Тидреке« и немецкой поэме «Ортнит«, а в 1594 году немецкий путешественник Эрих Ляссота видел его гробницу в Софийском соборе в Киеве…

Для объяснения происхождения и состава былин существует несколько теорий:

1. Теория мифологическая видит в былинах рассказы о стихийных явлениях, в богатырях — олицетворение этих явлений и отождествление их с богами древних славян (Орест Миллер, Афанасьев).

2. Теория историческая объясняет былины как след исторических событий, спутанных порой в народной памяти (Леонид Майков, Квашнин-Самарин).

3. Теория заимствований указывает на литературное происхождение былин (Теодор Бенфей, Владимир Стасов, Веселовский, Игнатий Ягич), причём одни склонны видеть заимствования через влияние Востока (Стасов, Всеволод Миллер), другие — Запада (Веселовский, Созонович).

В итоге — односторонние теории уступили место смешанной, допускающей в былинах присутствие элементов народного быта, истории, литературы, заимствований восточных и западных. Первоначально предполагали, что былины, которые группируются по месту действия на циклы киевские и новгородские, главным образом, **южнорусского** происхождения и только **позже перенесены на север**; по другим былины явление местное (Халанский). В течение веков былины претерпевали различные изменения, причём постоянно подвергались влиянию книжному и заимствовали многое из средневековой русской литературы и устных

сказаний Запада и Востока. Приверженцы мифологической теории делили богатырей русского эпоса на старших и младших; позже было предложено (Халанским) деление на дотатарскую, времён татарщины и послетатарскую эпохи».

У “Нарисі історії української культури” М. Поповича значиться, що билини як жанр відомі нам виключно в записах на російській Півночі; і хоч вони, мовляв, “мали попередників у старокиївському варіанті, проте ці твори безнадійно втрачені” (1, 110-111). Таке твердження хибує не лише на методологічну, а й фактичну неточність. Якби й справді старокиївський варіант билин був безнадійно втрачений, то склалося б враження, що український думний епос, датований ХУ-ХУІІ століттями, виник ніби на голому місці. Тим часом у художній творчості нічого з нічого не виникає. Оприлюднивши й визнавши українську традицію народних билин, ми побачимо, що думи виникли саме з них. Не виключено, що складачі дум могли знати й самі тексти старих билин, оскільки, як зазначає Д. Чижевський, у ХУІ столітті, тобто в час найактивнішого творення дум, “ще були в литовсько-культурній сфері відомі старі “богатирі” Володимирського циклу”. За їх зразком (у певному розумінні) творилися й герої нового часу – богатирі козацької, гетьманської України. Замість Муромців, Михайликів та Котигорошків з’явилися козак Голота, Ганджа Андибер, Самійло Кішка, Іван Удовиченко, Азовські брати чи Маруся Богуславка, а місце Костіїв Безсмертних, Зміїв Гориничів та інших Чуд-юд посіли турецькі й татарські полчища, пізніше – польські завойовники, боротьба з якими визначала соціально-моральну животрепетність часу і нею цей час олюднювала.

Фольклорний епос – порівняно молода форма творчості. На українському терені про неї можна говорити у зв’язку з появою в княжі часи *билин*, а в козацькі – *народних дум.* Але першокорені їх – у синкретично-ритуальних обрядах, основу яких складали раніші дружинні пісні, колядки і ще раніші міфи (2, 1241). Відтак ми знову згадуємо про потребу завжди тримати в пам’яті історичну тяглість словесної творчості. *Міф, фольклор і професійна література* – це **частини** літературного процесу, а те, що вони перебувають між собою у зв’язках, характеризує його як цілісність. *Міфічне* в *билинах,* зокрема, виявляється там, де героїв їх наділено фантастичною силою, а *фольклорний* характер їх постає в суто художньому (а не понятійному) трактуванні цієї сили. Билинні сюжети, зазвичай, прив’язувались до конкретики місця, а подекуди й часу. У нашому випадку – це місце й час княжої України-Русі. Найдавніші з них (зокрема – *“Про Котигорошка”)* творилися в архаїчнішу пору, а новіші (*“Про Іллю Муромця та Соловія”, “Ілля Муромець і Святогор” та ін.),* вже після прийняття християнства, що підтверджує наявний у них дух історизму. У новіших билинах згадується, зокрема, християтельУкраїни-Русі князь Володимир і сама християнська віра, яку постійно треба було боронити…

Кому не відома ще з раннього дитинства казка про Котигорошка? Про те, як він, народившись із горошини, ріс *“не по часах, а по минутах”,* а в трирічному віці вже став славним молодцем і вирушив у далеку дорогу визволяти від Змія свою старшу сестру Оленку… У боротьбі з тим Змієм загинули всі його старші брати, але це не злякало Котигорошка: він переміг Змія не лише силою, але й кмітливістю, мудрістю… Виявляється, що

первісно це була не казка, а дуже давня билина, яка лиш на якомусь етапі "виродилась" у народну казку. А як билина, вона була в репертуарі кобзаря З. Штокалка, від якого й потрапила в фольклорні збірники.

Архаїчність билини про Котигорошка пізнається не лише в міфічних мотивах змісту (це так званий *змієборчий епос*, що перегукується з міфічними легендами на зразок *"Змієвих валів"),* а й в особливостях дуже давньої билинної поетики. Маємо найпростішу форму речитативу, що не передбачає ні ритмізації, ні римування; більше того, кінцівка билини викладена звичайною прозою, яку дослідники часом іменують "старим повістярським ладом". У новіших билинах речитативна форма викладу змісту набуде більш поетичного вигляду: з'являться ритмічно завершені періоди, активізується рима (переважно – дієслівна), а сам словесний малюнок тексту багато чим нагадуватиме такий же малюнок у значно пізнішій народній думі. Ось характерний початок билини "Ілля Муромець і Святогор":

Ой із славного із города із Муромля,
А із того села Карачаєва,
Виїжджає славен молодець
Та Ілля Муромець
У чисте поле погуляти.
Приїжджає він к зеленому дубові,
Коли-то шум великий зчиняється,
Діброва шумить,
Сира землиця тремтить,
Крик із крутих берегів розливається…

Цікавим видається топонім «Муром», який російські дослідники пов'язують із містом Муромом, що на річці Оці. Вал. Шевчук нагадує, що жителі цього міста настільки вірили в цю легенду, що в XIX ст. показували старе русло Оки, ніби засипане Іллею, коли батько не хотів пускати його до Києва (Де Ока, а де Київ? – *М. Н.*). Виводили Іллю з села Карачаєве біля Мурома, навіть називали його нащадків, рід Іллюшиних, показували капличку Іллі-пророка – тут нібито з-під удару копита коня Іллі забило джерело… Але це – легенди; історичні ж джерела змушують згадати зовсім інші топоніми, назви місць, що безпосередньо пов'язані з Україною. Недалеко від Києва на Дніпрі є острів Муровський, а в Остерському повіті на Чернігівщині (на це вказав дослідник В. Міллер) є містечко Муровськ, а поблизу нього «і село Карачаїв, і Семидуб'я, а неподалік від цих місць тече (в Бобровицькому районі) річка Смердинка (Смородина). Містечко Муровськ розташоване на Десні, воно відоме за літописом від 1139 року й звалося також Муромськом. Очевидно, в билинах давніших малося на увазі саме це місце, бо Ілля їде відразу визволяти Чернігів, а потім Київ… Муромець, чи Моровлянин, таки київський герой… Він має право першого (старшого) серед богатирів, та й культ його фіксується саме в Києві, де його шанували як конкретного, колись живого чоловіка, плутаючи зі святим Іллею з Мурома і з Чоботьком, похованими в Києво-Печерській лаврі» (3, 33-34).

У билинних текстах фігурують, отже, територіально українські топоніми, а з роками в них "здобували прописку" і типові образні вислови, які пізніше відлунять і в українських думах. Дехто називає їх навіть не образами, а сталими символами, які вживаються на означення об'єктів навколишнього середовища: *чисте поле, сира земля, битий шлях, красне сонце* та ін. У думах цей ряд буде доповнено *тихими водами, ясними зорями, буйним вітром, високими могилами* тощо. За такими образами-символами бачиться

дуже давня й глибока традиція, якої творці билин та дум трималися завжди послідовно й зберігали відтак органічну цілісність національної поетичної мови.

Список використаних джерел:

1. Попович М. Нарис історії культури України. – К., 2001 (1-728); 2. Хализев В. Эпос // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001 (1-1598); Шевчук В. Билини про Іллю Муромця // Українські билини. – К., 2003 (1-248).

Олеся НАУМОВСЬКА (Київ)

БОЖЕСТВА НИЖНЬОГО СВІТУ В СЛОВ'ЯНСЬКІЙ ТА ТЮРКСЬКІЙ МІФОЛОГІЯХ *(компаративний аспект)*

Розвідку присвячено висвітленню типологічних рис, притаманних образам божеств потойбіччя в українській і тюркській міфологічних системах – Велесові і Ерлікові, виявленню спільних і розбіжних елементів у давніх віруваннях і уявленнях, пов'язаних із цими божествами.

Exploration is dedicated to the interpretation of typological features of characters of deities of afterlife in Ukrainian and Turkic mythological systems – Velez and Erlik, to the identify of common and divergent elements in ancient beliefs and perceptions related to these deities.

Слов'янський бог Велес (Волос) – один із найшанованіших і, водночас, найзагадковіших богів наших пращурів. Традиційно Велеса вважають «скотарським» богом, культ якого, ймовірно, виник ще у часи палеоліту, коли основним засобом існування людей було полювання. Зміна історичних умов спричинила ґенезу вірувань і уявлень, пов'язаних із Велесом: із бога полювання, який подає багату здобич, він перетворився на бога достатку загалом, що переважно виявлялось у кількості худоби (у давньоруських джерелах, розпочинаючи з договорів із греками 907 р. у «Повісті минулих літ» фігурує як «скотарський бог» покровитель домашніх тварин); пізніше як покровитель пастухів він став покровителем пастушої поезії, а згодом – мистецтва загалом (зокрема, у «Слові про похід Ігоря» легендарний поет-співець Баян іменується «Велесовим внуком») і золотарства.

Апелюючи до уявлень про мертвих як стадо та до уявлень про зорі як душі – відповідно до космогонічної загадки типу: «Поле не міряне, вівці не лічені, пастух рогатий» (про зорі та місяць), – учені звертають увагу на те, що Велес водночас був у давніх уявленнях і пастором мертвих душ.

Поза сумнівом, архетипний мотив обрізання, виривання волосся, притаманний багатьом давнім культурам, сягає міфологічних, космогонічних уявлень, на що слушно звертають увагу російські учені В. Топоров та В. Іванов, пов’язуючи слов'янський корінь «вол» та «вел» з богом світла та покровителем скотарства Велесом.

Обрізати і кинути на мертвого власне волосся, як це робили скіфські воїни чи інші народи, або, навпаки, зрізати і привласнити пучок волосся від померлого – це допомогти померлому наблизитися до Бога або самому з його допомогою здобути покровительство Велеса.

Боротьба з подібним обрядом почалася із впровадженням нової релігії християнської, яка вплинула на українську традицію.

Уже в період нових «цивілізованих» відносин з укріпленням «державних» релігій у певних містах, наприклад в Єрусалимі, в Афінах, в Сперхейсі тощо, стали видаватися постанови і заборони про травмування тіла учасників похорону, обрізання волосся тощо. Наприклад, у постановах Второзаконня в Єрусалимі (книга Левіт) закликалось від імені Господа: «Не стригти голови вашої, не псуй краю бороди твоєї. Заради померлого не роби надрізів на тілі вашому і не наколюйте на собі писань».

Історія української народної культури, що зафіксована, на жаль, переважно давньоруською літературою, яка має виразно релігійно-проповідницький характер, не зберегла яких-небудь детальних свідчень про обрядові особливості похорону в Україні (окрім вищевказаних), проте проекційно можна стверджувати, що зв'язок з архетипними мотивами, можливо, вже досить видозмінений зберігся і в наших традиціях.

Покривання жінками голови чорною хусткою певним чином є прикриттям (приховуванням) наявності волосся, що рівнозначно, з одного боку, його обрізанню, а з іншого – є елементом ініціальної просторової «вертикальної» моделі мандрівки душі, особливо добре відображеної у чарівних казках, тобто жінка прилучається до відлітання душі в потойбіччя, стає гарною мов земля (у мусульман – білою, як повітря), супроводжуючи мандрівку душі голосінням, в якому змальовуються кращі риси і діяння померлого, викликається жаль і висловлюється прохання затриматися, повернутися. Тому волосся, особливо довге, ще й уявлялося як засіб зв’язку з могутнім богом.

«Чоловіче правило» знімати з голови шапку чи капелюха – навпаки, засвідчує відкритість голови, адже запорожці оббривали голови не лише з практичних міркувань, а й з традиційно ініціальних. Волосся (як засвідчують обряди пострижин, весілля та похорону), як і кров (в обряді водіння тополі, русалії – як культу предків), є медіатором між світом живих і сакральними світами, пізніше – між своїм і чужим родом. Адже весільне розплітання, обрубування коси нареченої до порога од дому, покривання голови – це фактично обривання зв’язку з попереднім життям, з ріднею, а при пострижинах та похороні – пов'язується із абсолютним переходом.

У міфології тюркських народів володарем царства мертвих, верховним суддею у потойбічні, дияволом, деміургом і, водночас, першою живою істотою, створеною деміургом, є зловісний Ерлік, Ерлік-хан (у бурятів – Ерлен-хан, у монголів і калмиків – Чойджал, Ерлік Номун-хан, у тувинців – Ерлік Ловун-хан, хакаське – Ірлік).

Порівняльний аналіз слов'янського і тюркського божеств дозволив виявити і спільні, і розбіжні риси у їх потрактуванні.

Якщо Велесові властиві позитивні конотації у дохристиянських віруваннях, то Ерлік переважно трактується у більшості тюркських народів як злий, грізний і підступний бог, який надсилає на людей хвороби, щоб змусити їх здійснювати жертвопринесення, душі померлих примушує служити собі та відсилає їх на землю чинити зло, п'є людську кров тощо.

На відміну від антропоморфного Велеса Ерлік у тибетській іконографії зображується синім (колір грізного божества) із головою бика з трьома очима, які бачать минуле, сучасне й майбутнє. Окрім того, йому властиві атрибути, які прямо вказують на зв'язок зі смертю і потойбіччям: намисто з

черепів і жезл із черепом, аркан для ловлі душ, терези, книга доль, меч і дорогоцінний талісман, який вказує на його владу над підземними скарбами; як вершитель загробного суду він має також терези, книгу доль і дзеркало, в якому видно гріхи людини та ін. Втрата Велесом зооморфних рис дозволяє висловити припущення про давнішу слов'янську традиціію.

Характерним і для тюркської, і для слов'янської традиції є переплетення культів Велеса і Ерліка із пошануванням ведмедя як хазяїна тварин. В уявленнях алтайських народів Ерлік інколи з'являється на землі в образі цього звіра. На думку учених, Велес, який вважався звіриним богом, за давніми народними віруваннями, також приймав вигляд ведмедя.

У своїй язичницькій функції Велес сприймався пізнішою православною традицією як «лютий звір», «чорт», «нечистий» тощо. Аналогічними демонічними, диявольськими рисами наділяється у тюркській традиції Ерлік-хан.

Прикметно, що в алтайських міфах Ерлік – брат верховного бога, деміурга і громовержця Ульгеня, якому постійно протистоїть. Така ж контрадикція властива божествам Велесу і громовержцю, верховному богу слов'янського язичницького пантеону Перуну.

Саме Ерлік допомагає Ульгеню творити світ: у вигляді качки він дістає з дна океану шматок глини, з якої постає земля. В українських дохристиянських колядках птах-деміург (два чи три птахи) пірнає на дно моря і дістає дрібний пісок і золотий камінь, з яких постають небо і земля (божественні близнюки). : «Три голубоньки радоньку радять, / Радоньку радять, як світ сновати: / – Та спустимеся на дно до моря. / Та дістанеме дрібного піску, / Дрібний пісочок посіємо ми: / Та нам ся стане чорна землиця».

Цікаві паралелі знаходимо і між образами тюркського політеїстичного божества Ерліка та продукту християнства – головного антагоніста Бога Сатанаїла: в українських космогонічних легендах Сатанаїл за вказівкою Бога пірнає на дно морське і виносить землю (Георгій Булашев «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях»); і в українському легендарному епосі Сатанаїл, і в тюркській міфології Ерлік за злим умислом чи невмінням створюють на рівній землі гори, болота тощо; і Сатанаїл (Лукавий), і Ерлік є творцями тіла людського (оскільки душу створено всеблагим Богом/Ульгенем, то в людині постійно точиться боротьба між прагненням душі до добра й потягами тіла до зла); і тюркський, і християнський злотворці, покарані і вигнані добротворцями, створюють собі слуг – чортів, певних тварин, рептилій тощо.

Спільність рис божеств таких далеких народів слугує ще одним свідченням спільності світогляду та усної словесності, що сягає своїм корінням найдавніших часів людства.

Література:

1. Мифологический словарь. Гл.редактор Мелетинский Е.М. – М., 1990. – 672 с.; 2. Мифология. Энциклопедия / Пер. с англ. Н.В.Гайдаш, Д.В.Кузнецова, У.В.Сапциной, Ф.О.Стукалова-Погодина, А.Ю.Цапенко. – М.: «РОСМЭН-ПРЕСС», 2003. – 512 с.; 3. Мифы античности и средневековой Европы. / Муравьева Т.В. – М.: Вече, 2006. – 400 с.

Наталія НАУМОВСЬКА (Київ)

ЗООСЕМИ В ЯПОНСЬКИХ НАРОДНИХ ПРИСЛІВ'ЯХ ТА ПРИКАЗКАХ

Розвідку присвячено аналізу функціонування зоосем у японських пареміях – прислів'ях і приказках. Здійснено спробу класифікувати японські прислів'я за тематичним принципом. Зі словника японських прислів'їв і приказок виокремлені ті, які містять зоосеми (61 одиниця), простежено частотність уживання різних зоосем (назви тварин, птахів, риб тощо), а також наведено українські відповіідники до японських наративів.

The article is devoted to the analysis of operation zoosemas in Japanese paremias - proverbs and sayings. An attempt to classify Japanese proverbs by topic. The proverbs and sayings of the dictionary of Japanese are distinguished those containing zoosemy (61 units), traced the frequency of use of various zoosem (names of animals, birds, fish, etc.) and are Ukrainian vidpoviidnyky to Japanese narratives.

Зооніми вивчали такі лінгвісти, як Кунін Олександр Володимирович, Виноградов Віктор Володимирович, Смирницький Олександр Іванович та ін. Всі вищевказані автори-дослідники вивчали цю групу слів, приділяючи увагу особливостям їх функціонування в системі мови. Проте критичний огляд праць, присвячених зоосемам, зокрема їх функціонуванню у пареміях, переконує, що хоча світові наукові школи спеціально чи побіжно інтерпретували зооморфізми у фразеологічних одиницях, декодували їх смислове наповнення, проте вітчизняна наука спеціально не спрямовувала свої дослідницькі пошуки у цій царині, залишивши поза увагою зоосеми у японських прислів'ях та приказках. Отож, мета нашої розвідки – здійснити спробу аналізу способів, за допомогою яких виявляється національно-культурна своєрідність мовної особистості у фразеологічних одиницях, прислів'ях, приказках і текстах із зооморфічним компонентом країни Сходу Сонця.

Японські зоосеми дуже різноманітні за своїм змістом і охоплюють всі сторони життя японського народу.

Тварини є носіями певних якостей, і семантичні зміни ведуть до перенесення імен та розвитку вторинних значень. Зооморфізми в японській мові – це одна з універсальних тенденцій метафоризації, в результаті якої здійснюється перенесення найменувань тварин для позначення людей. Так, *яструб* в японській фразеології уособлює силу і мудрість тощо: У японській культурі за допомогою зоосем засуджуються або заохочуються ті ж якості, що і в інших культурах, хоча набір якостей, з якими асоціюється певний зоон, різний у різних мовах.

У проведеному дослідженні розглянуто деякі характеристики мовної картини світу, фразеологізми з компонентом-зоосемою.

На рівні значень прислів'їв відбивається знання стереотипів поведінки індивіда в суспільстві, норм моралі, життєвих істин і типових життєвих ситуацій. На рівні внутрішніх форм фразеологізмів закріплюється знання про конкретні умовах вияву цих життєвих істин, пов'язаних із побутом, повсякденним життям, з безпосередньо спостережуваним людиною світом. У фразеологізмах, прислів'ях і приказках, крім когнітивних, можуть бути представлені культурні, соціальні, географічні характеристики соціуму.

Для аналізу ми залучили ***61*** японське прислів'я із компонентом-зоосемою зі словника [三省堂故事ことわざ・慣用句辞典 / 三省堂編修所／編 / 出版社名 ： 三省堂 / 版年 ： 1999 年 7 月].

Здійснивши спробу класифікації прислів'їв, ми обрали тематичний принцип, спираючись на приналежність ключових зооморфних образів-символів до різних категорій фауни, таким чином виокремивши такі групи прислів'їв:

- із зоосемами-тваринами;
- із зоосемами-комахами;
- із зоосемами-птахами;
- із зоосемами-рептиліями;
- із зоосемами-рибами.

Найчисленнішу групу складають прислів'я із зоосеемами-тваринами – 32 зразки. Найуживанішими у цій групі є образи тигра, борсука, лисиці, собаки і мавпи. Наприклад: **Saru mo ki kara ochiru**. *猿も木から落ちる。* – букв. Мавпа і та з дерева падає; **Ayaukikoto tora no o o fumu ga gotoshi**. *危うきこと虎の尾を踏むが如し。* – Все одно, що наступити тигрові на хвоста.

До наступної за чисельністю групи належать прислів'я із зоосемами-рептиліями, куди ми занесли і прислів'я з образом дракона. Ця група нараховує 12 зразків. У цій групі найширше представлені образи змії, жаби і черепахи. При тому, образ змії має переважно негативну семантику на противагу позитивній образу дракона. Наприклад, **Ryu no kumo o etaru ga gotoshi**. *竜の雲を得たるがごとし。* – букв. Як дракон у хмарах; **Ryuto dabi**. *竜頭蛇尾。* – букв. Голова дракона, а хвіст змії.

Третю групу за чисельністю складають прислів’я, у яких фігурують образи птахів – 7 зразків. Цікавим є той факт, що переважно фігурують не назви певних представників птаства, а саме слово «птах». Наприклад, **Kyuchou futokoro ni hairu**. *窮鳥懐に入る。* – букв. Загнана пташка забивається (до людини) за пазуху. Фігурує також зоосема «сокіл», яка має позитивну, і «горобець», який, відповідно, має негативну конотації. Наприклад, **Nou aru taka wa tsume o kakusu**. 能ある鷹*は爪を隠す*.– букв. Сильний сокіл ховає кігті; **Suzume kaichuu ni itte hamaguri to naru.** *雀海中に行って蛤となる*。 **–** букв. Горобець заходить у море і перетворюється на молюска.

Наступна за частотністю – група із зоосемами комах. Таких зразків ми нарахували 6. З-посеред образів-символів – переважно «бджола» і «муха». На відміну від української традиції, бджола не ідеалізується: **Nakitsura ni hachi**. *泣き面に蜂。* – букв. Заплакане лице і бджоли жалять. Семантика образу мухи – негативна, як і в українських варіантах: **Atama no ue no hae o oe**. *頭の上の蝿を追え。* – Зганяй мух зі своєї голови.

Як не дивно, але, попри географічні реалії (оточення країни водяним простором), найменшу групу становлять прислів'я із компонентом-рибою (молюсками тощо). Таких ми виявили лише 4 із 61 зразка.

Незважаючи на те, що компонентний склад зоосем в українській та японській мовах досить схожий, існує чимало лексем, що використовуються виключно або переважно у фразеології однієї з мов: *їжак* (укр. – «З їжака не

буде бика»), *тай* (яп. **Kusatte mo tai**. *腐っても鯛。* – Хоч і несвіжий, але тай) тощо.

Загалом же, як видно, у прислів'ях японців фігурують здебільшого образи неодомашнених представників фауни, що наводить на думку про перевагу землеробства над скотарством.

Здійснивши спробу навести українські відповідники до японських прислів'їв із зоонімами, ми віднайшли лише 14 українських прислів'їв із зооморфними образами-символами, причому, в українських варіантах фігурують саме одомашнені тварини, наприклад: **Tsuki to suppon hodo no chigai da**. *月と鼈ほどの違いだ* – букв. Відрізняється, як місяць від черепахи. *Український еквівалент – Схожий, як свиня на бика, тільки шерсть не така*.

До 11 ж японських зразків українських відповідників нам віднайти не вдалось. На нашу думку, це зумовлено різницею в менталітеті. Наприклад, **Ebi de tai o tsuru**. *海老で鯛を釣る。* – Ловити морського окуня на креветок (тобто, пожертвувати малим заради більшого).

Порівняльне вивчення різних мовних картин світу дозволяє встановити спільні та відмінні риси в осягненні світу різними народами та відображенні цього світу у фразеологічних фондах, зіставити менталітет народів, що виявляється у фразеологізмах.

При зіставленні японської і української мов можуть зустрічатися як подібні, так і діаметрально протилежні оцінки зооніма-компаранта.

Неоднозначні якісні оцінки одного і того ж компонента в компаративних зворотах можуть зустрічатися і в межах однієї мови. Пояснити це можна, зокрема, семантичною розбіжністю одного або обох зіставлюваних компонентів у певних позиціях, що створює можливість їх антонімічної «омонімії».

Цілий ряд паралелей, у яких спостерігається відмінність одного (рідше двох) зооморфічних компонентів плану вираження, можна провести між семантично адекватними фразеологічними одиницями української і японської мов: *«У селі, де немає птахів, і летюча миша – птах» (яп.), «На безрибі і рак – риба» (укр.).*

Національна своєрідність ряду фразеологічних одиниць визначається тим, що структурно-семантична модель, за якою вони побудовані, не існує у мові-компаранті.

За пареміями стоїть багатовікова мудрість, досвід цілих поколінь, вони зберігають знання про світ і про людину в цьому світі, є, поряд з іншими формами культури, автобіографією народу, дзеркалом культури. Причому, досвід цей допускає винятки, що є однією з причин існування протилежних за значенням фразеологізмів.

Проведений аналіз показує значну подібність уявлення про світ в українського та японського народів. Така подібність зумовлена загальними закономірностями розвитку людського буття, що дають єдиний досвід, єдине знання «правил життя».

У цих мовах представлена традиційна метафора, побудована на зіставленні людини з твариною, та присутні реалії, концепти з національно-специфічної забарвленням.

Проведене дослідження дозволило описати досить важливий для людини фрагмент мовної картини світу, пов'язаний з тваринами, що відіграють важливу роль у повсякденному житті.

Література:

1. 三省堂故事ことわざ・慣用句辞典 / 三省堂編修所／編 / 出版社名 ： 三省堂 / 版年 ： 1999 年 7 月 2. Fernando, C. 1996. Idioms and Idiomaticity. Oxford: Oxford University Press. 3. Бондаренко І.П., Т.Хіно. Японсько-український, українсько-японський словник: Навчальний словник японських ієрогліфів. – Київ: Альтернативи. – 1998. – 592 с. 4. Брославський Є. М. Етнокультурні особливості зооморфізм в російській, українській та англійській мовах / / Вісник МСУ, 2001. - Т. 4. - № 6. - С. 49 – 52. 5. Гутман Е. А., Черемисина М. И. Образные значения зоонимов в словарях / Е. А. Гутман, М. И. Черемисина // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. – Новосибирск, 1976. – Выпуск 5. – С. 21–41 6. Дунаєвська Л.Ф. М.Номис – видавець українських прислів'їв та приказок // Література. Фольклор. Проблеми поетики. / Збірник наукових праць. –Випуск 17. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – С. 3 - 10. 7. Кунин А. В. Шляхи утворення фразеологічних одиниць / / Іноземні мови в школі. – 1971. - № 1. – С. 15 - 18 8. Лабащук О. Українська примовка: структура, побутування, функції. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 156 с. 9. Молчанова А. Н. О соотношении внешних и внутренних факторов, влияющих на процесс вторичной образной номинации: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 02. 19 «Теория языка»/ А. Н. Молчанова. – М., 1981. – 275 с. 10. Пазяк М.М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії. – К.,1984. – 205 с. 11. Питання семантики фразеологічних одиниць. - Новгород, 1971. - 350 с. 12. Попов П.М. Прислів'я і приказки / Українська народна поетична творчість У 2 кн. – К., 1958. – Кн. 1. – С. 331- 332. 13. Руснак В. І. Зоосемічні фразеологічні одиниці як носії національно маркованої вторинної номінації. / Наукові записки Національного університету «Острозька академія» / Збірник наукових праць / Серія «Філологічна» – Випуск 19. – Острог – 2011. – С. 329 – 336. 14. Японська література. Хрестоматія в 3-х томах. / Упорядники: Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. Том перший: VII-XIII ст. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 562 с.

Поліна НОВІКОВА (Київ)

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ КУКУНА І ЗОЗУЛІ У ФОЛЬКЛОРІ

Стаття присвячена дослідженню символів-образів Кукуна і Зозулі в українському, російському, німецькому фольклорі. Встановлені спільне та відмінне у фольклорному потрактуванні цього образу у сприйнятті різних етносів.

Ключові слова: символ, образ, парність, зоосимвол, Кукун, чоловіче та жіноче, традиційна культура.

Article is devoted research of symbols-images of Kukun and Zozulja in the Ukrainian, Russian, German folklore. The general have been established and various in folklore interpretation of this image in perception of different ethnoses.

Keywords: a symbol, an image, paired relationship, zoo-symbol, Kukun, man's and female, traditional culture.

Найдавнішими символами будь-якої культури є представники зоо- та орнітоморфного світу. Ці символи стають стійкими елементами традиційної культури і відіграють важливу роль в свідомості, житті та діяльності людини.

До вивчення цього питання має відношення європейська, російська порівняльно-історична міфологія і фольклористика. Першими працями в цьому науковому полі стали праці Анджело де Губернатіса «Міфологія

тварин», В. Клінгера «Животное в античном и современном суеверии», О. Афанасьєва «Поэтическое воззрение славян на природу», які узагальнили дослідження про тварин в міфології різних народів.

Дослідженню образів, символів птахів та тварин у народних уявленнях було присвячено розділи, томи наукових праць О. Кольберга, К. Мошинського, Д. Марінова, Т. Джорджевича. Але частіше за все зооморфні образи досліджують не як самостійне явище, а саме в контексті інших тем. Наприклад, О. Ермолов у своїй праці «Народное погодоведение» досліджував образи тварин та птахів на матеріалі прикмет, прислів'їв та приказок. Із сучасних монографій цікавими є праці А.Журавльова «Домашний скот в поверьях и магии восточных славян», Л. Гусєва «Птицы русского фольклора». Важливою та якісно новою стала праця О. Гури «Символика животных в славянской народной традиции», яка на сьогодні є найбільш повним та детальним дослідженням, яке ґрунтується саме на слов'янському аспекті. Найновіша праця А. Нікітіної «Кукушка в славянском фольклоре» є комплексним дослідження образу Кукушки у слов'янській культурі, до якої залучені етнографічні, фольклорні матеріали. Дослідниця послуговувалася порівняльним аналізом фольклорних текстів різних слов'янських традицій та проаналізувала тексти саме з точки зору функціональної спільності прояву образа та символу.

Образ зозулі є загадковішим і таємничішим, ніж здається, і хоча на цю тему вже написано багато праць та робіт, образ цього птаха недостатньо висвітлено у науковій літературі. Цікавим є символізм цього образу, наприклад, зозуля символізує весну в Південній Європі та літо у північних регіонах; у японців зозуля уособлює нерозділене кохання; у фінікійців зозуля – королівський птах, який увінчує королівські скіпетри. З грецької - kukkos, а з лат - cucullus – це птах, який сам вимовляє своє ім'я. На скіпетрі богині Гери була зображена зозуля, оскільки перед весіллям з нею, Зевс перетворився саме на зозулю.

У тлумачному словнику Даля зазначено: «Кукушка – название птицы; у Аввакума (154): кокушкою коковать. Звукоподраж., см. кукавица, кукова́ть» [2]. Даль подає також назви цієї птахи з інших мов для того, щоб показати, що корінь цього слова майже в усіх мовах однаковий, адже назва виводиться із звуконаслідувальної теорії походження слів, мови.

В українській і білоруській мовах номінація «зозуля» («зязюля») бере початок ще за праслов'янської доби, найвірогідніше, походить від «зигзиця» [2].

Заслуговує на особливу увагу питання статевої приналежності цього птаха, що і зумовлює варіювання назви, адже згідно з традиційними уявленнями усе повинно мати пару. На теренах слов'янських держав зозуля-кукушка є суто жіночою пташкою, дівочим образом, але у західноєвропейських країнах закріплено її приналежність до чоловічої статі. Виходячи з цієї колізії виникає питання номінації чоловіка, самця зозулі у слов'янських народів, зокрема в українців та росіян. А. Нікітіна у своїй праці «Кукушка в славянском фольклоре» зазначила, що у слов'янській традиції зозуля споконвіку є образом та символом жіночим. Але відомо, що найдавнішим символам притаманна андрогінність, і на користь цього свідчать дані з європейської міфології, де зозуля наприклад у Давній Греції –

то він, то вона, а в Німеччині и сьогодні зозуля – чоловік (Der Kuckuck). Цікавим фактом є те, що в іншій опозиційній групі – чистота/нечистота, зозуля теж є унікальним символом, адже він не входить в жодну з цих опозицій. Образу зозулі притаманна нейтральність, при цьому у різних окремих локальних уявленнях він може належати до однієї чи іншої опозиційної групи. Саме це підкреслює неповторність та винятковість цього символу [7, 92].

Щодо парності цієї пташки, О. Терещенко зазначає: «В народі є повір'я, що у зозулі нема самця, але його заміняє яструб, що вона підкладає яйця в чужі гнізда. Тужливий голос є результатом її страждань. Нібито під час Воскресіння Спасителя, коли усі птахи проснулися та прославляли повсталих з мертвих, тільки одна зозуля запізнилася, і тепер у покарання має страждати і бути самотньою [11].

Отже, зозуля/кукушка виступає символом самотності в українській культурі, народній творчості, в побутовому житті.

Згідно з висновками О.Гури, Зозуля – одна з найбільш міфологізованих пташок. У народній традиції наділена жіночою символікою. За повір'ями у зозулі нема пари: чоловік її потонув чи вона сама його вбила, вижила зі світу чи заховала під мостом. За однією легендою, **«кукуш»** покинув зозулю ще під час всесвітнього потопу. Через це за уявленнями, зозуля парується з одудом, яструбом [1, 682-709].

У праці «Кукушка в славянском фольклоре» А. Нікітіна на підставі міфологічних характеристик виділяє такі функції зозулі:

- *зозуля-вісниця і зозуля – віща птаха (передбачення, пов'язані з продукуючою функцією землі, скоту, людини);*
- *зв'язок зозулі з жіночим началом (легенди про її людське походження, пояснення криків зозулі (звуконаслідування));*
- *прояв зозулі як лімінальної істоти: нареченої, удови, сироти, рекрута і т.д. (локалізація, час, спосіб та засіб прояву, кольоровий код);*
- *зозуля – посередник між світами та втілення душі загиблого (особлива роль голосу як засіб контакту і його емоційно виразна сила);*
- *особлива роль прокльону в мотивах грішності зозулі, її перевертництва, і значення прокльону для визначення місця даного образу в системі традиційних народних уявлень слов'ян;*
- *зв'язок зозулі з демонічними персонажами, її тонічність (водяний та бджоли – душі померлих, русалки/вілли, потерчата/наві, змії) [7, 8-9].*

Загалом, міфопоетична символіка зозулі пов'язана передусім зі смертю, потойбіччям. Саме поняття вирію – країни померлих предків – поєднує таких його мешканців, як птахи, змії, померлі люди (популярне визначення вирію: місце, де у спокої й радості живуть померлі предки та зимують птахи й гади). Зозуля ж посідає серед птахів особливе місце: за повір'ями, у неї ключі від вирію: вона відчиняє їх, коли вони повертаються на зиму в царство померлих душ. Тому кажуть, що зозуля «відлітає найскоріше, а прилітає найпізніше». Друга обставина, неймовірна для профанного мислення – ототожнення зозулі зі змієм, або уявлення, за яким вуж є чоловіком зозулі. Згідно із західноукраїнськими повір'ями, поява змиїв навесні із землі відбувається одночасно з прильотом зозулі, а на Полісі говорять, що «вуж грає з зозулею» [5, 145]. О. Гура у своїй статті «Звуки и голоса животных в традиционных народних представлениях» зазначив, що «голоси тварин метафорично

співставляються з різноманітними людськими звуками: спів, сміх, плач, свист, хрип, балаканням і т.д. Восени, після дозрівання ячменю, кукушка не кукує, а лиш сміється. До пори сінокосу кукушка хрипне» [10, 95-97].

Щодо Кукуна – цей образ малодосліджений та рідко вживаний на території України. Нам вдалося знайти цього персонажа у казці, яку зафіксував П. Іванов на Куп'янщині, «Сказка о кукушке, соловье и лягушке». Цікавим є той факт, що за цією казкою можна з'ясувати як саме з'явилася зозуля і чому в неї такі функції. В цій казці розповідається про цікаву істоту, яка поєднує в собі «низ» - водяну стихію в якій **Кукун** є водяником, водяним солов'єм, земне життя – в якому він приймає подобу чоловіка-красеня та «верх» - коли він перетворюється на солов'я-співака. Тобто вже вбачаємо триєдність та магічні здібності цього персонажа. Фабула казки така: красуня Дуня донька лісника почула спів солов'я, який насправді був Кукуном. Він закохався і зізнався Дуні, що насправді він син царя, але відьма через його небажання одружитися з її донькою покарала і перетворила його на водяного солов'я і дала ймення – Кукун. Але головна умова, щоб ніхто не дізнався про його ім'я, а то буде лихо. Він вмовив Дуню одружитися та її батько погодився, адже він прийшов у дім батька в подобі багатого красеня. Жили Дуня та Кукун щасливо, народилися в них донька та син. Закортіло Дуні батька побачити. Поїхала вона з дітьми у гості, де її брат надарував дітям подарунків, щоб ті розказали правду про їхнього батька. Син нічого не сказав, а ось донька все розказала. І саме в кінці казки присутня не тільки трагічна розв'язка, але й пророцтво Кукуна: «Теперь житья нет в воде, и ты, Дуня, будеш кукушкой бездомной и будешь вечно произносить моё имя. Ты, сынок, всегда будешь голосить по мне и тебя люди назовут соловьем; а ты проклятая дочка, погубившая своего отца, будешь вечно стогнать, и тебя люди будут ненавидеть и назовут лягушкой!» [4, 306-307].

Також образ Кукуна присутній у календарно-обрядовій творчості росіян: «В обрядах зелених Святок найважливіше місце займала шлюбно-еротична тематика. Дівчата кидали у воду вінки, ворожили на заміжжя. З цією метою вони здійснювали різні магічні дії (спалювали борону, проводили борозну від свого будинку до будинку коханого та ін..), які мали наблизити сватання. В ці дні хлопці та дівчата проводили багато часу разом. Існувала навіть шлюбно-еротична гра зелених Святок у весілля. Для цієї гри призначали «нареченого» та «нареченого», після цього програвали усі етапи весілля (від сватання до шлюбної ночі). Ця весільна тематика розігрувалася і через парних міфологічних персонажів, один з яких символізував чоловіче начало, інший – жіноче. Це такі персонажі як Семік та Семчіха, Кукушка та **Кукун**, Русалка та Русалім, Молодець та Молодиця» [15].

А ось в Білгородській області попереду процесії з зозулею йшли за руки хлопець та дівчина, які зображали наречену та нареченого. Шлюбну пару складали також дві ляльки, одна з яких – «кукушка» – була одягнута у весільний жіночий костюм, а інша – «кукун» – у чоловічий. [14]. Все це елементи не тільки ігрищ, які відбувалися на зелені Святки, а також обрядів під назвою «Крещение Кукушки» та «Похороны кукушки», які притаманні саме російській народній традиції.

А. Нікітіна подає такі пояснення самотності зозулі [7, 93-99]: 1) Саме через перевтілення зозулі в яструба, чи через їхню схожість, зозуля

позбавлена товариства інших птахів і приречена на самотність. Тобто одна з функцій зозулі, а саме перевертництво, наражає зозулю на самотність; 2) За народними уявленнями, птахи женуть зозулю через бажання помститися їй за підкладені яйця, які необхідно висиджувати, а потім вигодовувати; 3) За уявленнями східних слов'ян (білорусів), зозуля сама ховається від інших птахів. Наприклад, «Вона хованця од муского пола, од **зозуля** того». Що є дивним, адже усі слов'яни не піддають сумніву те, що у зозулі немає пари і вона самотня. Але в той час існують уявлення, що зозуля вступає в любовні стосунки з птахами інших видів: з соловейком, одудом, півнем, яструбом, вороном… Звідси уявлення про те, що зозуля злучається з одудом і, взагалі, не розмежованість понять «зозуля» та «одуд» у різних народів. Різноманітні тексти російських та українських пісень про любов між зозулею та соловейком; 4) Грішність зозулі через багату кількість любовних зв'язків, яка активно засуджується і є матеріалом для текстів, які мають християнську основу (Палеї) та етіологічні легенди.

Але існує польська легенда, яка дозволяє подивитися на проблему грішності зозулі з іншої позиції. За легендою, зозуля раніше звивала гніздо та вирощувала дітей, але отримала право перекладати свої батьківські обов'язки на інших птахів, так як допомогла їм і складну хвилину: [Колись давно жив жахливий цар птахів Кук, який з'їдав усіх. Через це птахи вирішили полетіти подалі від цих місць і дочекатися смерті Кука. Пройшло багато часу і птахи відправили на розвідку сороку. Вона знайшла мертвого Кука, але вирішила не повертатися до птаства. Птахи вирішили, що Кук з'їв сороку, а летіти на розвідку більше ніхто не хотів – боялися. Але нарешті погодилася зозуля, за що все птаство було їй вдячне і обіцяло висиджувати яйця. И ось відтоді птахи сумлінно виконують взятий на себе обов'язок [7, 93]. Звісно для нас є дуже важливою ця згадка про царя птахів Кука, який судячи з назви пов'язаний з Кукушкою, але нажаль, окрім цієї легенди згадок про цей персонаж ми не маємо.

І головне питання, яке нас дуже хвилює, чому окрім вже зазначених причин, зозулю засуджують. А. Нікітіна узагальнила можливі варіанти [7, 98] :

- *самець зозулі загинув на Благовіщеня, коли бився із снігуром за гніздо;*
- ***кукуш** (птах) розлюбив та покинув зозулю під час Всесвітнього потопу;*
- ***kukul** (птах) потонув, коли Ной відправив його шукати землю; чи муж (чоловік) потонув; (П.Н.) Кукул. Самецъ кукушки. Желех [9, 321];*
- *чоловік заблукав у лісі, і дружина залишилася «ни вдовой, ни мужней женой»;*
- *коханого чоловіка примусово віддали у солдати;*
- *він помер, тому що дружина його покинула;*
- *його вбили віроломні брати дружини, чи незадоволена теща, чи сама дружина;*
- *дружина заховала чоловіка під мостом і стала просити у Бога нового чоловіка.*

«Таким чином, зозуля – удова солом'яна чи справжня, і її позашлюбні любовні зв'язки з іншими птахами природно сприймаються як порушення етично-моральних норм (адже за народними уявленнями повторний шлюб – нонсенс; а на Русі шлюб удови та удівця мав назву «кукушкина свадьба»)» [7, 98].

О. Разумовська у своїй праці подає іншу легенду про зозулю «Чому зозуля одна живе», яка також пояснює явище самотності зозулі: Колись давно боги створили землю та заселили її тваринами та птахами, кожної по

парі. У кукушки був чоловік – **кукуш.** Але він не подобався кукушці, і почала вона придивлятися до інших птахів. І була вона то з яструбом, то з соловейком і навіть з півнем. Тоді всі дружини птахів розсердилися на неї і заклювали її майже до смерті. Кукушка поплакала-поплакала і знов за своє взялася. Птахи прилетіли до кукуша і попросили його розібратися з дружиною. А кукушка каже йому, почекай поки я висиджу пташенят – і побачимо кому я дружина. Зрозумів кукуш, що нагуляла вона дітей, зруйнував гніздо та полетів. А кукушка рознесла яйця по чужих гніздах і далі своїм куванням чужих чоловіків приваблює. З того часу і повелося, що кукушка живе одна без пари, а пташенят інших птахам підкидає. Але все ж сумує вона за своїм чоловіком, тому і кажуть, що коли вона кукує, то з її очей крапають сльози [8]. Як бачимо, саме «пристрасна» натура зозулі/кукушки і спричинило у слов'янській традиції її самотність.

Проте у німецькій традиції самець зозулі/кукушки є спокусником (der Kuckuck), який приносить людям тільки нещастя. З цим уявленням пов'язане виникнення наступних фразеологізмів з негативним забарвленням: auf, an etw. (D) klebt der Kuckuck* ugs. - що-небудь опечатано, на що-небудь накладено арешт; (das) weiß der Kuckuck!* ugs. - жартівливе [чорт] їх [його] знає!; j-n zum Kuckuck wünschen *ugs. – послати під три чорти кого-небудь; hol dich der Kuckuck!* Scheltwort- Чорт тебе бери!; geh [scher dich] zum Kuckuck!* Scheltwort - йди до дідька (чорта)!; wozu zum Kuckuck brauche ich das! *salopp – якого дідька (чорта) мені це потрібно! [13]. Як в українській традиційній культурі, так і у німецькій виголошення слова «чорт» могло зумовити його появу. Тому в німецькій використовується такий евфімізм як *der Kuckuck (кукун):* «Nach altem Volksglauben kann man den Teufel durch bloßes Nennen seines Namens, deshalb … verwendet man statt dessen ein Hüllwort bzw. einen Euphemismus wie der Geier, Kuckuck» , «geh [scher dich] zum Kuckuck!» – *йди до дідька!, щоб тебе лихо взяло!* [3]. Дослівно перекладається: «іди до кукуна».

Отже, образ самця зозулі присутній в народній традиції та народних уявленнях. Його постать є таємничою, що і зумовило появу низки легенд, казок та повір'їв. Однозначно ми віднайшли можливі номінації самця зозулі/кукушки, які закріплені у фольклорі. Проте одностайності в різних етнокультурах на позначення його імені відсутня. У слов'янській традиційній культурі існують такі варіанти: КУКУН, КУКУЛ, КУК, КУКУШ, ЗОЗУЛ. Подальші дослідження фольклорного образу-символу зозулі/кукушки та існування/зникнення її чоловіка є перспективними.

Література:

[1] Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997; [2] Даль В. Толковый словарь живого великорусского язика. Режим доступу: – http://www.classes.ru; [3] DUW – Duden Deutsches Universalwörterbuch A–Z / hrsg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. – 3., völlig neu bearb. und erweit. Aufl. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1996; [4] Народні казки зібрані П. Івановим / Уп. Неїло І. К., 2003; ***[5]*** *Неїло І. «Віщі» птахи у казках П. Іванова // Література. Фольклор. Проблема поетики: Зб. наук. праць/ уп. Л. Шурко. – К.2001 – вип. 12.;* ***[6] Нікітина А.*** *«Сестрица моя, покукуй по мне...». – Режим доступу: http://www.folk.ru; [7] Нікіміна А. Кукушка в славянском фольклоре. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002; [8] Разумовская О. Плач с "кукушкой". Традиционное необрядовое голошение русско- белорусского пограничья // Славянский*

и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели. М., 1984.; [9] Словарь української мови. Б. Грінченко. – т. ІІ. – К., 1908; 10. Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого. Том II / Ред. коллегия: Т.А.Агапкина, А.Ф.Журавлев, С.М.Толстая. // Гура О. «Звуки и голоса животных в традиционных народних представлениях» - М., 1998; [11] Терещенко О. «Быт русского народа» Режим доступу: - http://az.lib.ru; [12] Українська фольклористика. Словник-довідник. Тернопіль, 2008;[13] http://bibliothek.kafnemphil.ru;[14]http://www.gazeta.lv/story/17517.html; 15] http://traditio.ru.

Світлана ОНИСЕНКО (Київ)

ПРИСЛІВ'Я, ПРИКАЗКИ, ЗАГАДКИ «І ТАКЕ ІНШЕ» В УКРАЇНСЬКИХ КАЗКАХ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ

Українські народні казки демонструють нелінійний характер оповіді, репрезентований наявністю у структурі казки прислів'їв, приказок, прокльонів, етикетних формул, загадок, небилиць, легенд, пісень, замовлянь тощо. Погляд на міжтекстову взаємодію казок та вмонтованих у них паремійних і непаремійних текстів крізь призму теорії інтертекстуальності дає змогу по-новому осмислити особливості функціонування фольклорного твору в часі і просторі, специфіку його сприйняття й відтворення.

Ukrainian folk tales demonstrate the nonlinear nature of the story, represented by the presence in the structure of stories proverbs, sayings, curses, etiquette formulas, riddles, nonsense, legends, songs, charms and more. The study of interaction of fairy tales and other texts that are included in the tale from the perspective of intertextuality allows for new features to understand the functioning of folklore in time and space, the specifics of its perception and reproduction.

Славнозвісна формула М. Номиса використана в заголовку статті невипадково, адже коротко означити всі ті жанри і явища, які вдалося відшукати у проаналізованих українських казках, неможливо. Насамперед варто зауважити, що наявність у текстах казкової прози інших фольклорних творів – паремій, небилиць, пісень тощо – давно не таємниця для дослідників; водночас, на мою думку, погляд на явища міжтекстових і міжжанрових зв'язків саме під кутом зору теорії інтертекстуальності дає змогу повніше виявити й осмислити формальні і змістові характеристики фольклорних творів, зокрема казок.

Аналіз українських казок в аспекті їх інтертекстуальних зв'язків свідчить про те, що застосування оповідачем у процесі розказування казки прислів'я – не що інше, як цитата, котра цілком володіє набором відповідних характеристик, що дозволяють так її ідентифікувати: вказівка на джерело, акцент на авторитетності цитованого джерела. У цьому зв'язку прикметні такі висловлювання: «*Досить того, що то так зробилося, як то кажуть люди, що «**Пішла душа по руках, – дісталася чортові**»* (новелістична казка «З паном не братайся, дружині правди не кажи, а чужої дитини не бери за свою» [11, №242 – тут і далі вказано номер казки у збірнику); «*…і тоги, як то казка каже, **вже пан, бо не загинув**…*» (чарівна казка «Як Івась від пана тікав, у діда служив і з чортівкою одружився» [2, №26]); «*Як кажуть, що **богатому чорт діти колише**, то й правда!*» («Убогий та багатий, і дівка-чорнявка» [13, №33]); «*То воно правда: **хто з Богом, то і Бог з ним!***» («Як москаль закляту панну врятував і з нею шлюб узяв» [11, №497]). Різниця між літературною і фольклорною

цитатою полягає в тому, що у фольклорі цитоване джерело зазвичай анонімне. «Слухач знає, що прислів'я, використане мовцем, не було створене цією людиною. Це вислів із культурного минулого, чий голос говорить правду у традиційних формах. Це «хтось», «старійшини» або «вони», які дають вказівки через слова «кажуть…». Той, хто використовує прислів'я, – усього лиш інструмент, за посередництва якого прислів'я звертається до аудиторії» [див.: 22].

Прислів'я в казках представлені також у формі алюзій та ремінісценцій. Алюзію розуміємо як свідомий натяк оповідача на текст, подію, явище тощо, яке мислиться як відоме реципієнтові і спрямовується на актуалізацію спільної для мовця і слухача парадигми культурних значень. Ремінісценція – це здебільшого несвідоме звертання до існуючих зразків (текстів, фрагментів, мотивів), створення на їх основі нових структур, у яких, утім, обізнаний реципієнт угадає відсилання до претексту. Таким чином, алюзією на прислів'я «*Бог – батько: як буде нас тримати (держати), то буде й годувати»* [20; 42] можна вважати слова господаря з казки «Про хлопця сироту»: «*Що це тобі, сину, Бог дав?*» – «*Бог його знає, дядьку, що це воно таке – гадюка вискочила із огню і вчепилась мені на шию* <…>« – «*Ну, подерж, сину.* ***Бог нас держить на світі****, держи і ти її*» [18, Ч. 1, №2]. У казці «Як батько після смерті дав синам чарівну калиточку, ріжок та стільчик, а лукава королівна виманила» звучить повчання: «*І так* ***жінці правди не кажи ніколи і не вір****, бо іно тілько вийде за поріг, то вже на іншого дивиться*». На нашу думку, у цьому висловлюванні прочитуються ремінісценції таких прислів'їв: «*Жінці правди не кажи, чужої дитини не бери, з панами не братайся*»; «*Не вір ніколи жінці, коняці й собаці»* [20; 363].

Не можна не завважити величезну кількість приказок у казкових творах. Найчастіше приказки бувають органічно вмонтовані в мовлення оповідача: *От їдять* ***аж за ушима лящить****…; …а Пакінь* ***пропав ні за цапову душу****; …****волос дибом становиться****; Як начне, було, вигаварувать, Господи, твоя воля! де що береться,* ***неначе з рукава сипле****…; Нічого –* ***і за холодну воду не візьметься****…; …сів та й сидить –* ***як мати народила,*** *– тільки в одній сорочці.*

Проте й персонажі казок залюбки послуговуються цими мовними зворотами: «*Іно запиши свою душу, то* ***всьо піде, як по маслі***»; «*…а то* ***не будеш більше рясту топтати***»; «*…а тепер нам і* ***воду виварюєте!***»; «*Не допитуйся тепер, бо* ***будеш із хати сторч махати***»; «*…за цілий день* ***і пальцем об палець не вдарила****…*»; «***Було****, каже,* ***да загуло***»; «*…****б'юсь як риба об льод****, а все проку мало*»; «*…четвертий день у мене* ***росинки не було в роті***»; «***Нема*** *у тебе, каже чоловік,* ***десятої клепки!***» та ін.

Дослідники виокремлюють такий різновид приказок, як приказки-застереження. Трапляються вони й у казках: «***Най діється Божа воля***»; «*…****але най ся діє Божа воля***»; *…він знався –* ***дух святий при хаті*** *– з тим ша́таном*; *От проти нього стрівся йому –* ***Дух Святий з нами!*** *– чорт.*

Вивчення інтертекстуальності у фольклорних творах вимагає врахування й рецепційного аспекту цієї проблеми, порушуваного, зокрема, М. Ріффатером. Дослідник вважав, що про власне інтертекстуальність можна говорити лише тоді, коли наявність «чужого» слова в тексті вгадується читачем (слухачем), коли «чужий» текст викликає «порушення ритму», зупинку у сприйнятті. На нашу думку, прислів'я в казках відповідають цьому критерію. Аудиторія казкаря не має вдаватися до пошуків цитованого

джерела (це народна мудрість і народний досвід, дбайливо укладені й законсервовані у сталих формах традиційних прислів'їв), адже воно має «колективного автора» («хтось», «вони», «старійшини»), але оцінить влучне використання паремії в тій чи тій казковій ситуації, а в когось виникне бажання й собі докинути «гостре слівце», показуючи, з одного боку, свою кмітливість і дотепність, а з другого, на іншому рівні свідомісного досвіду, засвідчуючи свою посвяченість, приналежність до цієї культурної спільноти, включеність у загальний контекст, де обмінюються закодованими посланнями й розуміють один одного з півслова. Натомість приказки, найімовірніше, не змушували слухача задумуватися над тим, де він уже таке чув. Бо колоритні висловлювання й характеристики на кшталт «…*сів та й сидить – **як мати народила,** – тільки в одній сорочці*», «…*а робітник **спить** на тому току, **аж тріщить»***, «***Спекли рака** дівчата, та мовчать уже*» та багато ін. органічні для повсякденного побутового мовлення самих слухачів казки, а отже, сприймаються ними природно, як щось зрозуміле і близьке. У цьому зв'язку важливим постає і твердження М. Ґловінського про обов'язкову семантичну актуальність для основного твору включеного тексту як підставу для визнання останнього інтертекстом [див.: 7]. Таким чином, очевидно, що не кожну паремію в казці слід ідентифікувати як паремійний інтертекст.

Серед малих фольклорних жанрів, що використовуються в казковій оповіді, знаходимо такі паремії, як прокльони й лихі побажання: «*А бодай ти здох, сучого сина півник!*»; «*Нехай тебе возьме чорт!*»; «*Побий тебе сила Божа! – Що ти таке?*»; «*Та нехай тебе лиха година маже…*»; «*Він мене підвів, – бодай йому ні дна, ані покришки…*»; «*А най же тебе Біг святий піб'є…*»; «*А хай же його диявол візьме з його биркуном*»; «*Агій тобі на лице, щез би-с та скам'янів*»; «*А щез би-с в озеро та в тріски*»; «*А пси ж би тебе їли, де-с заліз!*»; «*А най же тебе Біг піб'є!*»; «*А най же тобі Біг святий заплатить!*»; «*А най його пімста візьме!*»; «*От шоб його батькові й матері на тім світі добра не було!*»; «*Бодай ти сказився!*»; «*Но, Іване, бодай ти пропав на ціле життя!*»; «*Нужда би тебе з'їла!*»; «*А щоб тобі добра не було, проклятий вовцюган!*»; «*А чорт би твого батька напісяв!*»; «*Трясця тобі, болячка тобі, вражому синові!*». Прикметно, що майже всі прокльони й лихі побажання вкладено до вуст казкових персонажів.

Слід зазначити, що прокльони в казкових текстах не лише «прикрашають» мовлення персонажів, а й можуть виступати рушієм сюжетної дії. Так відбувається в чарівній казці «Про хлопця сироту» [18, Ч. 1, №2], де озвучення прокляття гадючій матері («*От, каже, гадюча її матір, **дідько б її взяв з її гадюкою**, – ще й досі не вижала жита*») стало порушенням заборони, застороги (за В. Проппом), даної протагоністові дружиною-чарівницею (за будь-яких обставин не лаяти її матір). Це свідчить, зокрема, про те, наскільки значущі в казках усі слова, а отже, і паремії. Подібне спостерігаємо й у новелістичній казці «Як невістка навчилася свекруху шанувати» [6, №252], де лиха невістка через заздрощі до обдарованої Морозом свекрухи випровадила власну матір на люту холоднечу чекати на подарунки, а та, мерзнучи, віртуозно кляла негоду («*Мороз, паночку, **щоб він пропав, проклятий!***» <…> «*Мороз, паночку, **щоб його бирса взяла, щоб він на лисого голові, непевний, розтріснувся!***» <…> «*Ой, мороз, мороз, паночку, **щоб його бенеря так била, проклятого, як він оце мене!***»), після чого померла. Існує група творів – казок і легенд – у яких необережно вимовлений прокльон «Щоб тебе чорт (чорти) взяли» справджується буквально, навколо чого й

починає розгортатись оповідна колізія (напр., [11, №69]).

Дещо менше в казках позитивних побажань: «*Але дай йому, Боже, здоров'я, тому цареві…*»; «*Іди, сину, най тобі Бог помагає*»; «*Ой, дякую ти, брате, за тую ласку, а нашій мамі дай Боже царство небесне, відпочинок*»; «*Ней тобі, брате, Бог дає, так як ти мені, абисьмо вже були спокійні, а наша мама най з Богом спочивають, най сі не метружать с тамтого світа на той*»; «*Дай Боже тобі здоров'я, паноче, і всему твоєму родові…*»; «*А, спасибі тобі – дай, Боже, тобі здоров'ячко, що ти мене порятовала!*»; «*Най тобі Бог дає щастя з твов жінков і с твоїм тим нарожденним, що має бути*».

Існують зразки, що дають підстави висловлювати припущення про походження побажальних конструкцій із казкових творів. Генетичний зв'язок народних побажань із казками засвідчує, зокрема, текст «Щоб ви міряли гроші мискою, а діти колискою!» [див.: 19]; пор. із казковим мотивом міряння грошей міркою (напр., [12, №60; 11, №629]), коли дурному наймолодшому братові дістається стільки грошей, що, аби їх перелічити, необхідно позичити мірницю (решето, гелетку).

Часті в казках такі формули народного етикету, як конструкції привітань/прощань: «*Моє ошанованнє, ясновельможний грапе! – Моє пошанування, Іво*»; «*Слава Богу Ісусу Христу – Слава на віки амінь»; «Бувайте здорові, панове…*»; «*Ну, бувай здоров!*»; «*Будьте здорові! – Йди здоров!*»; «*Тепер прощай, моя дружинонько мила!*».

Крім найпростіших форм на зразок вітань «*Здоров, чоловіче! – Здоров, чорте!*», «*Слава Богу! – Слава на віки!*» та прощань «*Ну, бувай здоров!*», трапляються складніші конструкції, як, наприклад, привітання у формі побажань («*Помагайбі, тобі, дівчино! – Добре здоров'я*») чи розгорнуті прощання на кшталт «*Прощавайте ж, хазяїни, зоставайтесь з святими, а я піду з Богом!*»; святкові привітання: «*Христос воскрес, діду, (будьте здорові з празником!) – Во істину воскрес, (спасибі, сину, будь здоров!)*». У привітаннях часто називаються імена або вказується свояцтво чи соціальний стан персонажа: «*Дорова, Катре! – Дорові, хлопці!*»; «*Добридень Марусю!*»; «*День добрий, пане сендзьо! – Дай Боже здоров'я, пане грабйо!*»; «*Дай Боже добрий вечір пане старче. – Дай Боже і тобі сине вітцівський доброго здоровля*»; «*А здорові були, свату! – Дорові*»; «*Здоров, куме! – Здоров!*» «*Прощай, куме! – Прощай!*».

Як і прокльони, привітальні конструкції в текстах казок, зокрема чарівних, можна розглянути під кутом зору сюжетотворчої значущості. Скажімо, успіх героя (дурня чи царевича) великою мірою залежить від стосунків із мудрим помічником-дарувальником, де на першому місці мають бути послух і шанобливе ставлення. Відтак чемне привітання – це найперше завдання героя при зустрічі; а тому саме дурний брат із чарівної казки «Дід на кулак, борода на сажень» [18, Ч. 1, №20] повівся правильно, коли на відміну від двох своїх розумних братів спершу сказав «*Здоро, діду!*», а вже потім попрохав вогню. Пошана полягає і в тому, щоб відчинити двері, пересадити через поріг, напоїти, помити тощо, як, наприклад, у групі казок про дідову дочку й бабину дочку та ін. Утім головний герой чарівної казки завжди чинно обмінюється вітанням і зі своїм ворогом: «*Здоров, молодець» – «Здоров, здоров, змій, нечистий дух!*» («Про богатиря Зверхдуба» [5, №248]); часто героя вітають, виголошуючи всі його «регалії»: «*Здрастуй, славний богатирь Іван, руський царевич!*».

Зрідка в казкових творах трапляються формули присягання: «*…Хай я*

пропаду, коли не було»; «*Так хай я на цім місці пропаду, коли не правда…*».

В українських казках окрема оригінальна роль належить загадкам. Пареміологи не раз завважували спорідненість загадок із прислів'ями. Відомо, що загадка в чарівній казці становить собою сюжетний елемент, а саме: забезпечує випробування героя, які полягають, зокрема, у перевірці його кмітливості: «*От такая загатка, що:* ***добро по добрі ходило, добром єго виведено****» (то значит, що корова – добра річ, і пшениця [добра річ], і хліб, той що він до него вивів корову з пшениці [то так само добро]). <…> «****Зле на зло напало, зле злом відборонено****» (то значить, що гадюка недобра річ, муравлі также, і тисак также недобре*)». («Як королівна, не повідгадувавши москалевих загадок, мусіла з ним шлюб брати» [11, №502]).

Тим часом загадка – випробування не лише для персонажа чарівної казки. От у новелістичній оповіді «Москаль» головний герой загадав хитрому цареві таку загадку: «*Одна, каже, та з'їла одну, а та одна та з'їла дві, а ті дві з'їли шестеро, а ті шестеро та з'їли дванадцятеро*». Відгадка така: «…*що одна та з'їла одну, – то це чарка горілки – коняку, а та одна та з'їла дві – то то дві ворони наїлись одної коняки та й подохли; а що ті дві та з'їли шестеро, – то то напекли шість пирогів; а що шість та з'їли дванадцятеро – то то ті пироги поїли дванадцять гайдамак, та й померли*». Цікаво, що загадки такого зразка фактично неможливо відгадати за допомогою кмітливості чи розуму, адже в них ідеться про факти, відомі лише тим, хто їх загадує. Це означає, що в загадці важливіше не те, про що йдеться, а власне ритуал загадування.

На думку Н. Салтовської, «у соціально-побутових казках загадкові формули почали втрачати первісний міфологічний смисл («Мудра дівчина») і відбулося певне переосмислення або перефункціонування загадки в бік гротескної семантики. Для таких казок характерна діалогічність мови – між головними персонажами відбувається змагання загадками на мудрість» [17; 12-13]. Прикладом може слугувати хоча б такий «за́гадковий» діалог: «*А що один дуб на степу? – То не ліс! – А що два? – Двоє очей у лобі – то, здається, не каліка. – А що три? – Бог, і Петро й Павло – то й три! – А що чотирі? – Четверо коліс – то й віз! – А п'ять? – П'ять пальців на руці – то, здається, не каліка! – А що шість? – Шість волів у плузі: іди, та й ори! – А сім? – Сімак лошак – сідай та й їдь! – А що вісім? – Вісім дівок – то й танець. – А що дев'ять? – Гнав чорт дев'ять кабанів – і оддав бідному чоловікові на процент… – Ну, правда твоя <…> твої кабани!*» (новелістична казка «Убогий чоловік і чорт» [13, №11]).

Подібні загадки не лише перевіряють кмітливість, а й якоюсь мірою виконують роль замовлянь, завдяки яким героєві вдається безкарно забрати собі щось, позичене демонологічним персонажем, найчастіше чортом, як-от у варіанті «Як чорт чоловікові сім кабанів дав»: «*Що – перше слово? – Господь бог, каже: «Друге – син божий, третє – Тройця свята, четверте – штири колеса у возі, п'яте – п'ять пальців в руці, шосте – шість волів в плузі, сьоме – дав чорт на виплат сім кабанів, вік віком пропали!*» [11, №72].

Погляд на загадку в казці як на казковий інтертекст дозволяє виокремити щонайменше два види зв'язку «казка–загадка». До першого належать загадки, що безпосередньо являють собою, семантично і за функцією, складову казкового сюжету. Так у чарівній казці «Нероджений царевич», де герой, котрий з'явився на світ із черева кобили, загадує про себе загадку: «…*Я ці повім загатки:* ***ні родзоний і на ні родзонім приїхав, а сої маткі на ренках приніс!***» [2, №31]. Другий тип – це доволі стереотипні загадки,

які з більшими чи меншими змінами переходять з одного казкового тексту в другий. До таких, зокрема, належить загадка з новелістичної казки «Про хитрого пана й розумну дівку»: «*…що в світі жирнішого, що в світі прудчійшого, що в світі наймнякійшого?*». Відповідь: «*Та жирніша над усього – земля-мати, що нас корме й поє, та всіх же нас і поїда. <…> Прудчіш од усього – думка, що в одну хвилину можна подумати хоч про які землі й города. <…> Найм'якіший од усього – кулак. <…> А нащо ж ви, тату, на подусці лежите, а кулак під голову підкладаєте, коли він не мнякійший од подушки?*» [18, Ч. 2, №84].

Прочитання народних казок дало змогу виявити в них чималу кількість і непаремійних творів – прозових і ліричних текстів та фрагментів. Скажімо, не лише загадки виступають випробуванням для казкових героїв; така роль іноді відводиться небилицям. Традиційно герой мусить розповісти дарувальникові «казку без правди» й за це дістати необхідну йому нагороду за умови, якщо небилиця буде настільки вигадливою, що слухач не втримається й почне спростовувати почуте. Один із найяскравіших зразків такої небилиці-інтертексту міститься в гуцульській чарівній казці «Як три брати шукали вогню». Наймолодший серед трьох братів стрілець виголошує довгу багатоепізодну «казку-приказку, дурну небилицю», помережану, своєю чергою, інтертекстовими прислів'ями: «*…мовчи, язичку, будеш їсти кашку!*»; «*кожного кортить до своєї хати і до рідної мати*»; «*рада би душа до раю, але гріхи не пускають*» [12, №73].

Для новелістичних казок характерний інший спосіб включення небилиці в казковий текст. Поширеним є сюжет про те, як, розповівши дурному панові небилицю і змусивши його вигукнути «*Брешеш!*», хитрий селянин (москаль, циган) отримує нагороду, найчастіше гроші. Так у казці «Три брати», де наймолодший із братів Кондратів у такий спосіб видурює в діда вогонь і забиває йому клинок у бороду: «*<…> Я тоді взяв та й стрибнув на землю, а земля й не здержала мене, – я проз неї провалився, а там під землею… коли б ти знав, діду, що там таке! – А що ж там таке? – Мій батько, та на твоєму… їздить. – Брешеш, сучий сину!*» [18, Ч. 2, №13].

Найчастіше ж функція небилиці в казках пов'язана з реалізацією фінальної формули неймовірного. Оповідач завершує розповідь довшою чи коротшою історією власних незвичайних пригод, часто ствердження присутності на бенкеті чи на весіллі своїх героїв, після чого він начебто з'явився тут і розказав цю казку. Про це говорить і дослідник традиційних казкових формул Н. Рошияну [див.: 16].

Рідше, ніж небилиці, у казках знаходимо легенди чи їх частини. Цікавий випадок включення в казковий текст фрагмента есхатологічної легенди (розповідь про потоп), сплавленої з етіологічною легендою, міститься у вже згадуваній тут казці «Як три брати шукали вогню»: «*Церков та з первовіку на тім місці стала. Але як люди розширилися та й гріхи помножилися, Бог у небі розсердився, не хотів людям терпіти, бо люди не каялися. Буде тому кількасот літ, була плова (ливень) три неділі; година була тяжка, били громи за громами. А же та церков за дідову душу була побита не міддю, але залізною бляхою, вдарив грім у церкву, церков розсипалася. Дідо помочі від мандзьохів просить. А що то є вірна правда, для того ми ниньки, гуцули, на шпицях ті скали із червоним знаком страшним Церквами називаємо*» [12, №73]. Виникнення свята і правила поведінки в цей день пояснює етіологічна легенда, вмонтована в казку «Розбійник Іван»: «*Та й тепер його святкується, нічого не робиться на свято*

Довгого Івана, лиш садиться огірки, щоби були великі та довгі» [12, №27].

Не можна не помітити, що в казках часто трапляються пісні, а також віршовані тексти різного функціонального навантаження. У чарівних казках це може бути весільна пісня, пісня-звертання до персонажа: «*Івась, синок, / Золотий човнок, / А срібнеє веселечко, / Пливи до мене, / Моє сердечко!*».

Міркуючи про ретардаційні схеми, притаманні більшості українських чарівних казок, Л. Дунаєвська зазначає, що вони виявляються у використанні загадок і замовлянь у сюжеті казки: «В багатьох випадках формули замовлянь висловлюються у віршованій формі. В композиції казки вони створюють паузи, що готують новий епізод переміщення героя у просторі або його метаморфозу. Такими віршованими замовляннями є пісні-сигнали» [8, 51].

Поширений мотив про брато- чи сестровбивство супроводжується піснями, які зазвичай співає музичний інструмент, виготовлений із дерева (верба, калина), що виросло на могилі невинно вбитого: «*Грай, брате, грай, / Тілько мого серця не край! / Ти мене вбив, / Ти мене схоронив, / А за того кабана, / Що в саду рив!*».

У новелістичних казках найчастіше звучать жартівливі пісні, наприклад, у низці текстів про те, як, співаючи, солдати виманюють у дурної баби її гроші: «*Бабушка гоцки тне та й не знає, кожух де. Прийшов солдат, гопа-галдат, узяв кожух під плащ, тепер бабушка в плач!*» («Вкрадений кожух» [12, №64]). Часті пісні гумористичного характеру в казках про жіночі зради, де шлюбна невірність викривається за допомогою хитрого помічника

В. Жирмунський вважав вставні віршовані тексти свідченням мандрівного характеру казкових сюжетів з такими вставками. Дослідник наголошував на тому, що такі вірші зазвичай доволі стійкі й переходять у досить точному перекладі з однієї національної версії в другу. Наведений ним приклад – віршований діалог сестри Оленочки із братиком-козенятком у російському, узбецькому, італійському й німецькому варіантах – стосується сфери чарівної казки. Проте вчений переконаний у тому, що «міжнародний характер мають сюжети дуже багатьох відомих нам європейських і азійських казок – чарівних, тваринних, новелістичних і анекдотичних» [9, 336].

Нерідко в українських казках трапляються й замовляння – серйозні й жартівливого характеру. Останні прикметні для новелістичних казок та казок про тварин. Загальновідомі поради лисиці («*Як увійдеш, каже, в ліс, то кажи:* ***рубайся, дерево, й пряме й криве!***»), які вовк запам'ятовує неправильно і вкотре потрапляє в халепу, проказуючи: «***Рубайся, дерево, криве й криве!***». У новелістичній казці «Убогий та багатий, і дівка-чорнявка» бідний селянин здійснює «магічні» дії – просунувши на паличці капшучок із грошима в комору багатого брата, примовляє: «*Ідіть, гроші, до грошей!*» – бажаючи, аби братові скарби перейшли йому [13, №33]. Казка «Швець і його жінка» за допомогою жартівливого замовляння-молитви знущається з попа, який молебнем намагався вигнати зі свого городу «чорта» (насправді ледачу жінку із насмоленим волоссям), благаючи: «*Святий Боже, святий кріпкий, – не копай, чорте, ріпки!*» [14, №63]. Гумористичного змісту замовляння належить бабі, якій батюшка порадив стати шептухою й навчив словам: «*Я баба шептуха од святого Духа: як я при тобі, так і дух у тобі, а як я од тебе, так і дух із тебе*», – а згодом сам став жертвою цього «лікування» («Шептуха» [6,

№324]). Натомість у чарівній казці «Про Лева – купецького сина» вчасно вимовлене замовляння «*Станьте, кози!*», підказане головному героєві чарівним золотим конем, рятує Левові життя, адже цими словами він «заговорює» кіз, на яких за героєм гнався його ворог. «*Сказав це тричі Лев – кози й стали, – значить, замовив їх Лев*» [18, Ч. 1, №79]. Як і годиться, заговірний текст промовляється тричі.

Здебільшого серйозно в казках звучать і молитви, особливо це стосується казок чарівних. У творі «Волохаті люде» головний герой зазнав корабельної аварії та опинився у відкритому морі. Підпливаючи до якогось острова, він промовляє молитовне звертання: «*…і просить Бога: «**Коли б у цьому лісі хоч одна душа найшлась така, щоб мене виратувала!***» [13, №9]. З молитвою звертається до вищих сил жадібний піп, до якого приросла волова шкіра: «*Почаєвськая Матір, здійми з мене воловую шкуру: поки віка не буду жінку слухать*» («Кирик» [18, Ч. 1, №31]). У казці «Про того чоловіка, що Бог йому подарував столик, козу й бубончики» убогий селянин подумки молиться: «*Господи Боже милосердний, змилуйся надо мною грішним і пошли мені щастє при моїй лихій годині! Коли б я найшов тепер хоть карбованців два-три, і того було б з мене: все б таки не дав сім'ї своїй з голоду пропасти!*» [18, Ч. 1, №89]. У творі «Дурний Гриць і водяна панна» мати приказує слова молитви, перш ніж узятися допомагати синові витягувати з води сак: «*Імня Отця і Сина і святого Духа, амінь і Господи допомагай!*» [2, №61]. Виявлені молитовні тексти слугують свідченням потужного релігійного струменя, притаманного, на думку дослідників, українському казковому епосу [див.: 15, 50].

У новелістичних казках молитва може отримати гумористичне продовження: у творі «Сумлінний Іван» ідеться про те, як герой молився Матері Божій, а піп підслухав і вирішив пожартувати з нього. «*Матко моя найдорожча, дай мені тридцять золотих, аби я своїй матці купив хатку. А як ми не даш тридцять золотих, як буде римських більше або менше, то бігме не возьму!*» [3, №70], – благає чоловік. У фіналі селянин отримує попові гроші, а висміяний служитель церкви залишається ні з чим.

Трапляються в новелістичних казках і лихі молитви, як-от у тексті «Наймит», де невірна дружина спересердя просить: «*Дай, Господи, так, щоб мій чоловік і наймит полопались*» [18, Ч. 2, №116].

Повір'я представлені в текстах казок двояко: вони можуть прочитуватись ніби між рядками казки, як у творі «Сказка об Ивасе и ведьме», де слова оповідача «*А вони моляться Богу да поминають мертвих, так їм усе так і минається*» виказують переконання в необхідності поминати покійних, аби все лихе оминало людську оселю [10, №3]; або ж бути вкладеними до вуст когось і персонажів, як у казці про кумівство зі смертю: «*…адже ж, бач, **старі люде кажуть, що в кого діти мруть, треба тому брати кумів стрічних***» [6, №155а]. Водночас різні вірування часто бувають уведені в казковий текст у вигляді своєрідних ремарок казкаря, котрий певної миті вважає за необхідне пояснити аудиторії той чи той момент оповіді: «*А то був чорт. Буває такий празник, що неіменно у той день із'їдять вовки одного чорта*» («Чорт козою» [5, №66]). Повір'я, пов'язане з уявленнями про людську душу: «*А як негрішна людина вмирає, шо, значить, с покаянім, так можна душу побачити, як виходить. Так наче димок синенький з рота піде, та тоди вже й кончиться*» («Купець, що продав душу нечистому» [5, №67]). Повір'я про довгомудів:

«*Довгомуд – це колись такі люде були: чоловік не чоловік, вовк не вовк: руки у нього були такі, як і в чоловіка, а тіло усе в волоссі, а на голові шапка – хто її зна, якої масті*» («Довгомуд» [18, Ч. 1, №26]).

У казках трапляються своєрідні філософсько-моральні відступи різної тематики, а також фрагменти звичаєвого права, описи обрядових дійств тощо. У цьому зв'язку український казковий матеріал не підтверджує думку, висловлену російським казкознавцем В. Анікіним: «У казці немає «авторських» відступів, немає якихось повних пояснень того, як діють персонажі, ні того, що з ними відбувається. Так що казка залишається оповіданням, усуціль витриманим у формі оповіді у третій особі» [1, 144]. Означені відступи зустрічаються в записах як чарівних, так і новелістичних казок. Так, частими є пристрасні монологи про жіноцтво: «*Брат і віри поняв. А того не знав, сердега, що жіноче плем'я лукаве, що тілько з ким знюхається, то вже певно готове збрехати перед самим рідним чоловіком, не глядить воно – чи то брат, чи то батько, чи то мати. Усякого продать воно готове за свої любощі, за свого коханого, хоч би то й сам чорт був! Євине кодло – сказано! Підлицяється*» («Змій» [14, №50]). «*Жінки сі, прости Господи! Дьяволове навождєніє чоловікові на сім світоньку, та мо й на тім світі від них не відцураєшся!... Чоловік і не хотів би чого зробити, або добувати, – гляди жінка є… Гм!.. Вони так і знають, коли прохати об чім своїх чоловіків, та так підгорнуться, підлицяються, що справді й повіриш, та й – бовть, як козел у воду!.. помнеться, помнеться, та й вгодить жінці*» («Москаль-шкапа» [13, №41]). Міркування про національні відмінності: «*Звісно, як мужик голоден, приїде додому, то зараз жінку лає, а жид, як голоден, молиться Богу*» («Про богатиря Зверхдуба» [5, №248]). Пояснення гри: «*От, як буває жиди в школі кóбила правлять: рядно напне і коробочку до лоба одну, а до руки другу. Ну, так він молиться Богу, а ми кажемо – кóбила править*» («Про закляту купцеві дочку» [5, №232]). Спогади про минулі часи: «*Бо тоді ще можна було ховаться. Кажуть, так було: як утіка та й не знайшли, то й прав: вже на в послі не візьмуть*» («Морський розбойник» [14, №78]). У казці «Чудесні бички»: «*А тоді було так, що пани самі право робили*» [12, №38]. «*Тоді вольно було, тоді не так як тепер: до суду подавай, – тоді шо віт сказав, то те так було*» («Правдачі» [3, №7]). Нарешті, просто життєві спостереження: «*Дві копійки, то колись були гроші – за дві копійки то колись кварта горілки була*» («Чудесний перстінь» [2, №35]).

Українська казка слугує багатим джерелом національних обрядодій. У новелістичній казці **«**Москаль-шкапа**»** читаємо опис того, як здійснювався обряд купівлі-продажу: «*От дав Хома чотири карбованці, накрили руки полами, взялися з циганом та й кажуть обидва: нехай же Бог помагає!*» [13, №41]. Інший випадок продажу – у казці «Неправедне діло»: «*Ну що, як за сим, так за сим. Давай Богу молиться! – Давай! Помагай тобі, Бог, ним попользуваться! Оддаю тобі дешево. – Спасибі, що уважили на мою бідность*» [4, №126]. У чарівній казці «Купець і цісарівна» оповідач, розказуючи про те, як герой одружився в чужих краях і тому його родичі не хотіли його признавати, вважає за потрібне вдатися до більш докладного пояснення тодішніх звичаїв: «*А тоді то було ще так, що най Біг боронить, аби син без відомості родичів оженився або донька віддалася*» [12, №23]. Обрядові відомості знаходимо й у творі «Щастя од Бога»: «*Як іде дівка за парубка, то він бере відро горілки, наймає музики і справляють весілля, а вінчаються неділь через три*» [5, №130].

Таким чином, казка становить собою складне переплетення текстів

різної жанрової приналежності. Казкові твори насичені прислів'ями, приказками, загадками, піснями, повір'ями й іншими фольклорними текстами та їх фрагментами. Більше того: у небилиці вмонтовано прислів'я («*…мовчи, язичку, будеш їсти кашку!*»; «*кожного кортить до своєї хати і до рідної мати*»; «*рада би душа до раю, але гріхи не пускають*» («Як три брати шукали вогню» [12, №73]) і повір'я («*Буває в лісі, як хто-небудь кине огнище, то вовк, коли побаче, то неодмінно потуше, – шукає воду, умоче хвоста та й туше*» («Небилиця-2» [5, №242]); у пісеньках звучать прокльони («*Ко-о-олих, ко-о-олих, /* ***Батьку його сто-о-о лих!***» («Горобець та билина» [14, №27]), привітально-прощальні конструкції виконують у казках роль замовляння: «*Здорові, куколки! – Прощайте, куколки!*» («Дівчина – вошивий кожушок» [18, Ч. 1, №18]) та ін. Усе це змушує говорити про багатовимірну структуру української народної казки й дає підстави вважати її прикладом фольклорного гіпертексту.

Література:

[1] Аникин В. П. Русская народная сказка. – М.: Художественная литература, 1984. – 176 с. [2] Галицькі народні казки (№ 26-77) / Зібрав Осип Роздольський // Етнографічний збірник. – Львів, 1899. – Т. VII. [3] Галицькі народні новелі / Зібрав Осип Роздольський // Етнографічний збірник. – Львів, 1900. – Т. VIII. [4] Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – Чернигов, 1895. – Вып. I. – 308 с. [5] Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – Чернигов, 1897. – Вып. II. – 390 с. [6] Грінченко Б. Из уст народа: Малорусские рассказы, сказки и пр. – Чернигов, 1900. – 488 с. [7] Ґловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 284-309. [8] Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка: Монографія. – К.: Вища школа, 1987. – 128 с. [9] Жирмунский В. М. К вопросу о международных сказочных сюжетах // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Ленинград: Наука, 1979. – 494 с. – С. 336-344. [10] Записки о Южной Руси / Издал П. Кулиш. – СПб., 1857. – Т. II. [11] Казки та оповідання з Поділля: В записах 1850 – 1860 рр. / Упоряд. М. Левченко. – К., 1928. – Вип. I-II. – 598 с. - № 242. [12] Кольберг О. Казки Покуття / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. та слов. І. В. Хланти. – Ужгород, 1991. – 330 с. [13] Народные южнорусские сказки. Издал И. Рудченко. – К.: В Типографии Е. Федорова, 1870. [14] Народные южнорусскія сказки. Издал И. Рудченко. Выпуск 1. – К.: В Типографии Е. Федорова, 1869. [15] Росовецький С. К. Український фольклор у теоретичному висвітленні: Посібник для університетів. – К.: Фітосоціоцентр, 2005. – Ч. 2: Жанри. [16] Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. – М., 1974. [17] Салтовська Н. В. Поетика українських народних загадок: Автореф. дис. … кандидата філологічних наук. – К., 2004. [18] Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край… Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. – СПб., 1878. – Т. II. – 688 с. [19] Українська усна народна творчість: Навчальний посібник / Лановик М. Б., Лановик З. Б. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с. [20] Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклав М. Номис / Упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. – К.: Либідь, 1993. – 768 с. [21] Чорноморські народні казки й анекдоти: Зібрав Митрофан Дикарів // Етнографічний збірник. – Т. II. – Львів, 1896. – С. 1-50. [22] Arora S. I. The perception of proverbiality // De Proverbio. – 1995. – Vol. 1, N 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://www.deproverbio.com/display.php?a=4&f=DPjournal&r=DP,1,1,95/ARORA.html

Святослав ПИЛИПЧУК (Львів)

КАЗКОЗНАВСТВО ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовано казкознавчий аспект фольклористичних студій Івана Франка. Відзначено суттєвий вплив дослідника на інтенсифікацію праць, спрямованих на стереометричну рецепцію жанру народної казки. Звернено увагу на те, що учений зосередився на докладному вивченні казкових мотивів, чітко окресливши сутність зазначеного поняття.

Ключові слова: казка, казкознавство, генологічна одиниця, мотив, національна своєрідність.

Sviatoslav PYLYPCHUK

Fairy-Tale Studies of Ivan Franko

The article analyzes Ivan Franko's approaches to fairy-tale studies as an element of his folkloristic conception. It is remarked that the scholar essentially fostered other researches aimed at a stereometric reception of the folk tale genre. Special attention is paid to the fact that I. Franko concentrated his efforts on a scrupulous analysis of fairy tale motifs and provided a clear outline of the essence of this term.

Key words: fairy tale, fairy-tale studies, genological unit, motif, national peculiarity.

У корпусі Франкових фольклористичних студій з питань жанрознавства досить вагоме місце посідають казкознавчі праці. Попри те, що учений не залишив об'ємної теоретичної розвідки про казку, його розмисли над цією генологічною одиницею є вельми продуктивними. Ідеї дослідника, висловлені щодо проблем жанру (дефініція, класифікація, функціонування тощо) у багатьох моментах не втратили актуальності, а, навпаки, вказують на ті перспективні аспекти, які, попри очевидну потребу, досі не знайшли належного висвітлення в українському, та й не тільки казкознавстві. Іван Франко пройшов довгий шлях до глибокого зрозуміння внутрішньої природи народної казки через докладне студіювання багатої фольклористичної літератури, через скрупульозне текстологічне опрацювання великої кількості збірників матеріалів, через систематичне записування текстів «з уст народу», через гармонійне вплетення казкових елементів у структуру художніх творів.

Те як вміло Франко оперував українським казковим матеріалом свідчить про дуже копітку і тривалу підготовчу роботу, про те, що дослідник ретельно вивчав кожну фольклорну збірку. Він брав до уваги як спеціальні розлогі видання Івана Рудченка, Павла Чубинського, Івана Манжури, так і принагідні публікації у періодиці. Учений пропонував докладний текстологічний аналіз усіх доступних варіантів казки, аби вловити тенденції розгортання теми, принципи засвоєння популярних мотивів. Під час розгляду кожного варіанту для чіткішого розкриття його своєрідності вдавався до розлогих наукових характеристик, однак подибуємо у нього і такі оцінки, яким важко надати статусу строгих наукових означень. Наприклад, щодо одного із зразків писав «досить общипаний», щодо іншого «дуже собі довгий».

Нерідко український учений «пускався навзаводи» зі знаними спеціалістами у галузі казкознавства, демонструючи компетентність і обізнаність із найпопулярнішими теоріями. За умови правильного, вельми збалансованого методологічного підходу, вважав Франко, можна «дійти до тривких наукових результатів у питаннях про те, де, коли і з якого джерела постала казка і які дороги її дальшого розвою» [16, т. 34, с. 450]. Якщо

мовити словами Драгоманова, то Франко «до давніх естетичних відносин до народної словесности додав і наукові» [3, с. 95].

Учений відзначав значний внутрішній потенціал народних казок, адже вони «заставляють сміятися і думати», «розбуджують цікавість та увагу до явищ природи» [16, т. 20, с. 74]. Світ казки, на переконання Франка, це «світ простих характерів і простих відносин, світ, де все видно ясно і симпатії не потребують ділитися» [16, т. 20, с. 74]. Дослідник виразно наголошував на вельми важливій особливості казки, жанру, який не знає напівтонів, який однозначний у питаннях розмежування добра і зла, який не зосереджує уваги на внутрішніх ваганнях, а безапеляційно виводить на авансцену ідеального головного героя, цілеспрямованого, впевненого, непідкупного, чистого помислами, в образі якого змодельовано поведінку варту наслідування, який якнайкраще відповідає статусу беззаперечного авторитета. Казка уникає заглиблення у комплекс складних, скомплікованих психологічних проблем і зорієнтована передусім на уведення в коло найзагальніших морально-етичних засад.

Під час генологічного опрацювання фольклорної прози Франко вважав за потрібне «лишити на боці» «усякі філософічні поділи… за змістом» [14, с. 1] (головно такого принципу дотримувалися попередники Пантелеймон Куліш, Михайло Драгоманов та ін.), а «держатися простішого поділу по формам літературним». У жанровій структурі української фольклорної прози цілком логічно перше місце Франко відводив народній казці з огляду на виразність, промовистість критеріїв, що визначають природу цієї генологічної одиниці. У сучасній класифікації уснословесної прози виокремлюють дві об’ємні рубрики: казкова і неказкова (легенди, перекази, оповідання та ін.) фольклорна проза. Отож у Франковому визначенні казки, яке вже стало хрестоматійним і сприймається як відправна точка для провадження будь-якого казкознавчого дискурсу, зазначено: «Казка, т. є. оповідання, в якім дійсність перемішана з чудесним елементом, так що цілість являється свобідним викладом фантазії, без ніякої побічної, церковно-моралізуючої цілі. Оповідання сього роду, невірно названі деким «оповіданнями міфічними», майже всі замандрували до нас із далекої чужини, з Азії та Єгипту, і являються, як про се легко переконатися з порівняного досліду, калейдоскоповим переписуванням та комбінуванням досить нечисленних мотивів» [14, с. 1-2]. Запропонована дефініція стала серйозним кроком до удосконалення фольклористичних студій, спрямованих на вивчення уснословесної прози. Після Франкових концептуальних міркувань вже не з’являлися твердження на кшталт тих, що їх висловив І. Рудченко у передмові до збірки казок: «Так как внешняя класификация памятников словестности вообще, а особенно народных, весьма сбивчива, то под именем сказок в моё издание войдут не только *казки* в тесном значении этого слова, но также *байки*, *оповідання* и т. п.» [12, с. VIII]. Оцінюючи новаторську на той час і дуже ґрунтовну класифікацію фольклорної прози «по формам літературним», автор статті «Франкова концепція народної казки» Михайло Чорнописький наголосив, що «це був крок до чіткості у визначенні розмаїття видів народної прозової словесности, і вона служила досить стабільним орієнтиром для українських фольклористів у XX ст.» [22, с. 381]. Зрештою, огляд досліджень про казку після 1895 р., тобто після

виходу у світ першого тому «Етнографічного збірника» з Франковою передмовою, вказує на слушність спостережень М. Чорнописького, адже, приміром, на сторінках «Української усної словесності» Філарет Колесса майже дослівно повторив Франкову дефініцію жанру, удосконаливши її хіба-що вказівками на жанрові модифікації казкових творів (байки, фантастичні казки, казки-новелі) та мовлячи про групу т. зв. «мішаних переходових творів» [7, с. 133], які важко однозначно зарахувати до того чи того різновиду, бо в них органічно з'єднано прикмети кожного.

Розлогу і вдумливу працю про казку у генологічній свідомості І. Франка запропонувала Наталя Тихолоз. Зокрема дослідниця докладно простудіювала Франкову дефініцію жанру у контексті казкознавчої традиції кінця XIX – початку XX ст. та зробила проекцією на сучасний стан опрацювання проблеми. Окремо авторка зупинилася на з'ясуванні принципів вживання понять «казка», «байка», «казка звіряча» та ін. у наукових працях ученого.

У фольклористичних студіях І. Франка вимальовується тенденція вивчати казковий репертуар за мотивами. «Сам метод студіювання творів народної епіки при помочі виділювання та розрізненого студіювання поодиноких мотивів, зовсім природний і конечний, важно лише те, аби вміти знайти відповідну міру, до якої слід ділити мотиви, щоб вони кожний окремо не тратили казкового характеру, тобто, щоб у кожнім такім «мотиві» містився певний більше-менше заокруглений комплекс фактів настільки незвичайних і характеристичних, що сей сам комплекс можна уже б вважати за окрему, самостійну казку, і що його скомбінування з другим комплексом не додає йому властиво казкового характеру, а тільки служить до продовження казки як цілості» [21, с. 203-204]. Окреслений методологічний підхід не був новаторським і виявив неабияку продуктивність у працях багатьох учених, зокрема французький дослідник Еміль Коскен, якого Франко визнавав «доволі компетентним» [16, т. 29, с. 421], систематично проводив аналіз за мотивами, до кожного з яких подавав паралелі з різних джерел та літератур. Авторка монографії «Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти)» Н. Тихолоз, зважаючи на те, що Франко послідовно дотримувався принципу вивчення казок за мотивами, стверджує, що такий крок зумовлений не тільки бажанням копіювати досвід європейських колег, а й прагненням відмовитися від «надмірної атомізації» [13, с. 75] твору. Власним прикладом І. Франко демонстрував продуктивність обраної стратегії і водночас критично висловлювався про надмірне «дроблення» структури окремої казки.

Франко застерігав колег-фольклористів, що під час застосування методології вивчення казок за мотивами вкрай важливим є правильно визначити цей структурний елемент твору, бо хибна ідентифікація центрального мотиву негативно впливає на остаточну якість студії. При визначенні генеральної теми Франко радив зважати на те, чи вона є «есенціональною», а чи, можливо, «приставкою случайною» [16, т. 29 с. 422], не вартою спеціального розгляду. Як приклад неточного встановлення ключової одиниці казкового тексту Франко наводить розвідку Володимира Бугеля «Tło ludowe «Balladyny». Автор публікації у журналі «Wisła» стверджував, що в основі відомої балади лежить казковий мотив «чудесної сопілки». Таке окреслення провідної теми твору, на думку Франка, «не

досить ясне», бо «…в многих із поданих варіантів нема мови про сопілку…, а з другого боку, фольклористика знає й інші роди чудесних сопілок і загалом чудесних інструментів, котрі не мають нічого спільного з отсим кругом оповідань та пісень (напр., сопілка, що всіх заставляє танцювати)» [16, т. 29, с. 418]. Відтак, львівський критик ще раз наголосив, що для якісного фахового опрацювання зібраного багатого матеріалу, для значного піднесення його наукової цінності, В. Бугелю варто було дещо зредагувати формулювання теми відповідно до її сутності і задля уникнення подвійних тлумачень, небажаних аналогій зосередитися на висвітленні мотиву «чудесне відкриття таємного проступка» [16, т. 29, с. 418].

Франко вступив із Бугелем у заочний казкознавчий диспут і намагався «перетягнути» автора критикованої розвідки із захмарних гіпотетичних висот «матемпсихози й анімізму» у вимір історичний, довести, що «погляди і вірування» різних часів знаходять відгомін у казковому епосі. Розмірковуючи про можливе історичне підґрунтя мотиву» «чудесне викриття вбивці», Франко вважав, що очевидним є зв'язок із середньовічними кримінальними звичаями, де «підозреного о убійство заставляли доторкатися трупа вбитого в тій думці, що при дотику вбійці з ран трупа потече кров» [16, т. 29, с. 422]. До слова мовити, І. Франко цей середньовічний мотив органічно уплів у канву своєї поеми „Похорон":

„Цілуй! Цілуй" – не встиг я донести
Поблідлих уст до трупа, аж у нього
З очей і уст пустилась кров плисти.
„Убійця!" – крикнув піп край боку мого.
„Убійця!" – крикнув той, що річ держав.
„Убійця!" – люд увесь ревнув до того"
[16, т. 5, с. 86].

На сторінках ЗНТШ Франко запропонував змістовний розбір праці Вітольда Клінгера «Сказочные мотивы в истории Геродота», де основне вістря критики спрямував на концептуальне вияснення питання, що ж саме можна вважати казковим мотивом. Учений намагався збагнути, добір яких елементів у своїй сукупності дає нам підстави говорити, що маємо справу саме з казковим мотивом, а не епізодом, який не вирізняється жодним жанровим маркуванням. «…Усяка казка, – писав Франко, – має лише один мотив, який може виявити різні відміни в побутових деталях, але мусить виявляти комплекс характеристичних фактів…, мусить мати її складові часті, щоб учений без шкоди для наукової якості міг піддати його порівняним студіям з іншими подібними» [21, с. 204]. Твердячи про наявність у казці одного мотиву, дослідник жодним чином не заперечував можливості органічного поєднання в межах одного твору декількох мотивів. У згаданому міркуванні Франко передусім наголошував на тому, що повноцінне розгортання хоча б одного завершеного мотиву є неодмінним атрибутом аналізованої генологічної одиниці, вагомим критерієм жанрової ідентифікації твору.

Досить часто Франко вказував на те, що в казках використовується комбінація різних мотивів, їх калейдоскопічна зміна і заміна. У примітці до казки «Жених-мрець», він акцентував саме на згаданій властивості жанру і зазначив: «Ся казка – зліпок з кількох казочних тем. Поперед усего йде тема: жених-мрець (Біргерова Ленора), далі змінена троха тема: Красавиця приспана в лісі (La belle au bois dormant), а конець пригадує троха закінченє легенди про св. Василія і Евладія» [17, с. 178].

Франкові казкознавчі спостереження були спрямовані й на те, аби встановити рівень популярності досліджуваних мотивів, з'ясувати „культурний круг" їх поширення і частотність повторення. Частково вирішуючи вказані завдання, казкові мотиви «про брата, вбитого іншим братом за кабана, та про чудесну сопілку, зроблену з тростини, що виросла на могилі вбитого», «про дурня, що ходив ночувати на батькову могилу і потім здобув руку царівни», «про Йвасика й Відьму», віршовий варіант яких запропонував Осип Бодянський у виданні «Наські українські казки», Франко називав «найпопулярнішими і найбільше розповсюдженими на Вкраїні» [16, т. 34, с. 450]. Артикульоване твердження учений обставив посутніми науковими заувагами і довів правдивість свого запевнення низкою бібліографічних «сказівок».

Під час наукового аналізу казок Франко досить прискіпливо ставився до текстологічного опрацювання зразків. Він висловлював переконання, що такий тип дослідження відкриває чимало «таємниць», пов'язаних із генезою, сферою функціонування, поетикою і т. ін. На основі докладного текстологічного студіювання двох редакцій казки про «Правду і Неправду» зі збірок І. Рудченка й Олександра Афанасьєва Франко дійшов висновку, що «великоруський» варіант, незважаючи навіть на певну недоладність (Правда, яка в казці є жіночого роду, у фіналі твору одружується з королівською дочкою), є давнішим за походженням, оскільки вдається до нелогічного кроку, наслідуючи першовзір, в мові якого Правда чоловічого роду. В українському ж варіанті, писав Франко, «бачимо зразок консеквентного прикроєння казки», де акцент зроблено на плавності та логічності викладу, а не якомога точнішому відтворенні оригінальної версії. Загалом, беручи на озброєння докладний текстологічний розбір твору, Франко вберігся від уведення у ширший науковий обіг казок „запідозрених" у неавтентичності. Зокрема, він виявив очевидну книжну основу казки зі збірки Вислоцького, яка побудована на невиробленому преповіданні сюжету „Варлаама і Йоасафа" і „грішить" на „логічні блуди" [16, т. 30, с. 498].

Франко мав намір упорядкувати розлогу збірку народних казок із відповідним науковим коментарем, 1892 р. він розпочав серйозну підготовчу роботу для реалізації цього трудомісткого проекту. Усвідомлюючи, що якість (вичерпність і «гладкість» викладу) прозового фольклорного твору залежить значною мірою від особи виконавця-оповідача, Франко склав перелік народних «балагурів», від яких можна було записати не один «діамант дорогий». З цього приводу у листі до М. Драгоманова учений писав: «Я нетерпливо дожидаю віча на Вижниці, а коли єго не буде, то літом виберуся в ті сторони з запасом грошей і буду полювати… на казки. Бажав би зладити і видати збірку галицьких казок і вже тепер нотую собі імена народних оповідачів, до котрих опісля удамся, щоб позаписувати їх скарби» [10, с. 403].

Постать оповідача-казкаря для Франка була особливо важливою, адже дослідник прекрасно розумів, що від уміння народного «бесідника», того «у кого слова пливуть, як медове річище, овіяні дивним чаром здорової, чистої індивідуальності, і лягають в душу, як запашні квіти» [16, т. 37, с. 9], залежить якість записаного твору, плинність і точність викладу подій. Увагу дослідника до особи, від якої записував казки, окреслив Олексій Дей: «Франко, – писав

учений, – …завжди намагався вловити те своєрідне, що вніс той чи інший оповідач в казку, як він змінив її, що він хотів нею сказати, які мрії чи погляди висловити» [1, с. 103]. Загалом варто відзначити, що посилений інтерес до талановитого оповідача був одним і визначальних напрямів роботи фольклористів Наукового товариства імені Шевченка. Окрім Франка, доречно згадати хоча б Володимира Гнатюка, який неодноразово висвітлював свою співпрацю з «тямучими оповідачами», а у передмові до видання корпусу анекдотів ретельно виписав образи двох унікальних респондентів (Тимко Гринишин з Пужник і Гриць Оліщак Терлецький з Мшанця), від яких зафіксував основний контингент багатого і якісного фольклорного продукту, що заповнює більшу частину збірника. Франко висловлював великий жаль з того приводу, що відомий фольклорист Порфирій Мартинович, подаючи записи народної прози (в тому числі й казок) від «незвичайного оповідача Кирила Стойка́ з містечка Вереміївки» [16, т. 37, с. 73], не запропонував «ніяких ближчих звісток» про нього. Аналіз текстів, зафіксованих від вереміївського оповідача, спостеріг Франко, показує нам «незвичайного імпровізатора, наділеного дуже живою фантазією. Стойко не оповідає попросту те, що чув; він розмальовує широко, вплітає в казковий мотив побутові сцени, комбінує різні мотиви, щохвилі впадаючи з прози в віршовий розмір, а одну казку всю оповідає віршами – на 60 сторонах друку» [16, т. 37, с. 73]. Згадана віршована казка, що має назву «Подарунча», дуже зацікавила Франка, оскільки розвиває досить оригінальні мотиви. Відтак, учений констатував: «твір щодо своєї форми і великості одинокий серед записів нашої усної літератури варт того, щоб спеціалісти зайнялися ближче його розбором» [16, т. 37, с. 74]. Себто дослідник окреслив складну, однак перспективну казкознавчу проблему, пов'язану з докладним різновекторним опрацюванням одного нетипового зразка. Загалом, Франко був добре обізнаний із казковим репертуаром різних європейських, і не тільки, народів і мав належні підстави для того, аби звертати посилену увагу на ті мотиви, що були оригінальними, або ж пропонували незвичну форму опрацювання мандрівної теми. Дослідник часто відзначав окремі казкові сюжети, що вельми привабливі для дальшого вивчення і можуть наштовхнути на цікаві результати.

Учений був свідомий того, що визріла нагальна потреба активізувати провадження казкознавчих студій, які були б спрямовані і на фіксацію нових зразків, і на теоретичне осмислення вже друкованих матеріалів. Побіжний огляд зробленого на полі публікації українських народних казок в Галичині дав Франкові належні підстави у листі до М. Драгоманова констатувати: «У нас тут… зроблено дуже мало, та й то більше поляками (Войціцкий, Кольберґ), ніж русинами» [10, с. 403]. Невдовзі і адресат Франкового листа у своєму епістолярному зверненні, згадуючи про підготовлений український переклад відомої казкознавчої праці Е. Коскена „Les contes européens et leur origine", дійшов аналогічного висновку і занотував: «У переднім слові мені прийшлось виставити всю «тщету» мудрованій наших збирачів і видавців казок…» [10, с. 244].

Чимало текстів народних казок, які Франко записав самостійно, або ж «отримав у посідання» від фольклористів-аматорів, дослідник органічно вплітав у канву своїх наукових праць, або ж зберіг для майбутніх дослідників

у листах до численних адресатів. Зокрема, для М. Драгоманова учений потурбувався про запис казки з мотивом «покута ангела на землі». Цю казку на прохання Франка занотував дрогобицький міщанин Михайло Гутович від своєї матері.

Про серйозність наміру взятися за систематичне записування і вивчення казок свідчить ще одна згадка у Франковому епістолярії. Навесні 1892 р. він писав: «Я займуся збиранєм казок і думаю, що на тім полі у нас дуже багато інтересного можна знайти» [10, с. 407]. Як ґрунтовний дослідник, що завжди тримав руку на пульсі подій і стежив за найновішими здобутками української фольклористичної думки, І. Франко був переконаний, що казкознавство належить до найбільш перспективних напрямів наукових пошуків уснословеснознавців.

Важливий крок до належного представлення українського казкового репертуару у науковій літературі Франко зробив у журналі «Житє і слово», де в рубриці «Із уст народу» «налягав… на матеріали до того часу досі найменше збирані», маючи на увазі передусім народні казки. З 1894 по 1895 рік у кожній книзі видання редактор публікував твори з обсягу казкового епосу. Загалом читачам було представлено понад 10 оригінальних зразків жанру («Кіт і граф Попеловський», «Царівна-чарівниця і вдячні звірі», «Премудрий младенец», «Щастє й нещастє», «Чудесна скрипка відкриває братоубійцю», «Про царівну з котрою батько хотів женитися», «Царівна Оліяна» та ін.), що красномовно свідчить про те, як цілеспрямовано І. Франко намагався докласти свою цеглину у дослідження української народної казки.

Починаючи з 1895 року спершу як негласний, а згодом і як головний редактор “Етнографічного збірника», друкованого органу Етнографічної комісії НТШ, І. Франко чимало зусиль спрямовував на належне наукове представлення (з відповідним коментарем) на сторінках цього авторитетного видання багатого українського казкового епосу. Наприклад, казково-легендову тему під заголовком «Чоловіка не наситиш» подав Франко у V томі “Етнографічного збірника». Цей мотив досить популярний і у різних модифікаціях зустрічається в українській народній традиції («Про липку і зажерливу бабу» та ін.). Відомий він і в інших народів, знайшов також продовження у художній літературі (Олександр Пушкін «Сказка о рыбаке и рыбке»). У коментарі до публікації Франко, підкреслюючи увагу вчених до цього мотиву, зазначав, що «отсю казочно-лєґендову тему в її вандрівці з далекого сходу на захід простежив проф. Сумцов» [18, с. 116] (йдеться про працю «Народные мотивы в поэзии Пушкина»).

До кожного опублікованого зразка Франко подавав розгорнутий коментар, що свідчить про глибоконауковий підхід ученого до презентації фольклорного матеріалу. Його цікавив не лише сам факт виходу у світ «сирого уснословесного продукту», так би мовити in crudo, дослідник водночас докладав зусиль, аби дати хоча б контурно окреслену наукову оцінку, спрямовану на підкреслення важливості такого типу видань. У коментарях і ремарках до українських казок Франко наводив докладні паралелі з фольклорної традиції інших етносів, відтак систематично інтегрував наше «народне добро» у загальноєвропейську джерельну базу. Франко успішно продовжив започатковану Драгомановим працю над тим, аби «ввести мандруючий в устах нашого народу словесний матеріал у круг

європейського порівняного досліду…» [3, с. 101]. Неодноразово львівський учений з прикрістю змушений був констатувати, що у більшості казкознавчих праць знаних європейських фольклористів додержано принципу «slavica non leguntur». Саме тому одним із важливих завдань своїх казкознавчих пошуків Франко вважав уведення у науковий обіг слов'янського матеріалу, головно українського, який довгий час залишався за бортом розвідок авторитетних європейських науковців.

Ув одній із ранніх праць «Старинна романсько-германська новела в устах руського народу» Франко запропонував зразок компаративного вивчення української народної казки, центральний мотив якої, «приборкання норовливої», досить популярний у словесності багатьох народів, та навіть неодноразово знаходив продовження у красному письменстві. У зазначеній порівняльній студії дослідник пішов шляхом з'ясування принципів національного опрацювання загальнозвісного казково-новелістичного мотиву, що походить зі спільного джерела. На основі аналізу українського, перського, іспанського, італійського, німецького та данського варіантів цього мотиву учений резюмував, що, попри очевидну єдину основу «спосіб і міра» його осмислення докорінно різняться. «Думаю, – зазначав Франко, – що з тих рівнобіжних, а так різноформних опрацювань одного мотиву кожний мислячий читатель здужає і сам витягнути багато цікавих і навчаючих сказівок о духу часів і народів, серед котрих вони постали» [16, т. 26, с. 277]. Головне ж вістря дослідницьких пошуків Франко спрямував на виявлення «основних черт, котрими визначається руське опрацювання» [16, т. 26, с. 277], адже був переконаний, що навіть казка, такий інтернаціональний за своєю суттю жанр, передає ментально-психологічний світ українця, національний модус мислення. Прикметна відмінність, як спостеріг учений, полягає у представленні «жіночого питання» у творах досліджуваної формації. В українському зразку назверх помітним є толерантне ставлення до жінки, виразно засвідчено «далеко гуманніший і свобідніший погляд народу на права і назначення женщини» [16, т. 26, с. 278], натомість варіанти, що представляють фольклорну традицію інших етносів, нерідко межують із відвертим приниженням, упослідженням головної героїні. Таку різницю, вважав Франко, можна пояснити двояко: передусім аналізований текст передає морально етичні засади та світоглядні переконання народу-реципієнта, а, по-друге, очевидний дисонанс може бути зумовлений різним часом постання кожного зразка – давніші фіксації передають «грубі середньовікові поняття о женщині» [16, т. 26, с. 279] і «підлиті звичайною середньовіковою моралізацією про «злу жену»« [16, т. 27, с. 20], а новіші (до таких належав український варіант, який Іван Франко записав від своєї матері) «репрезентують… сучасні поняття» [16, т. 26, с. 279]. Відтак, прогрес у питанні гендерної рівності красномовно ілюструють різночасові фіксації творів на тему «усмирнення непокірної».

Коли йшлося про вираження національної специфіки української народної казки, то М. Драгоманов притримувався кардинально іншої думки, і вважав, що зразки жанру це «народнє скуство з метою чисто естетичною, в чому ми переконуємося особливо рівняючи вариянти одних і тих самих казок: ми бачимо, як мов у калейдоскопі переставляються подробиці одної казки в другу, як вони комбінуються в нові казки виключно з примхи фантазії

для розваги слухачів – а через те в цілому казки сі найменше можуть служити для характеристики як народнього світогляду, так і побуту» [3, с. 99-100]. Зважаючи на це, першу студію І. Франка з царини казкознавства М. Драгоманов оцінив досить критично. Він у листі від 26 вересня 1884 року дорікав молодому дослідникові за незнання джерел, передусім своїх, українських (йшлося про найґрунтовніші видання українських казок «Народные южнорусские сказки» (К., вип. І, 1869; вип. ІІ, 1870) І. Рудченка та збірку П. Чубинського у ІІ томі «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (СПб., 1878) (Згодом збірники Рудченка та Чубинського Франко вивчив досконало, що засвідчено частими покликаннями. Доречно згадати, що ці видання зберігаються в особистій бібліотеці письменника). У цьому ж листі М. Драгоманов для докладнішого представлення стану розвитку цієї галузі фольклористики запропонував розлогий список авторитетних казкознавчих студій європейських науковців, серед яких чільне місце відведено працям Теодора Бенфея, Фелікса Лібрехта, Джона Данлопа, Гастона Парі, Якоба та Вільгельма Гріммів. Критичні зауваги і бібліографічні «сказівки» авторитетного фольклориста І. Франко докладно опрацював. Красномовним підтвердженням того, як швидко львівський фольклорист поповнив знання у досить широкій галузі казкознавства і міг мовити своє авторитетне слово цій царині, є лист того таки Драгоманова від 24 серпня 1891 року, де автор звертається із проханням до раніше критикованого Франка, аби той у рецензії на його працю про один із поширених казкових мотивів „докорив за незнання всіх українських варіантів” [10, с. 380], виказав ті, які не потрапили у поле зору софійського дослідника, і висловив міркування щодо «наукової пожиточності» студії.

Аналіз казкознавчого доробку І. Франка дає усі підстави зробити висновок, що фольклорист взяв до уваги й інше «упімнення» М. Драгоманова зі статті «Корделія-Замурза. Літературно-критичний уривок» (цю працю М. Драгоманова, яку вперше було друковано 1884 р. на сторінках „Вестника Европы”, Франко ретельно простудіював і звертався до автора з настійним проханням передрукувати це концептуальне дослідження у львівській „Зорі”, висловлюючи впевненість, що публікація сприятиме пожвавленню казкознавчих пошуків у Галичині), де зазначено: «Тепер учений, що мусить мати діло з якою-небудь казкою, новелею, апологом, не втихомириться, поки не найде їм предка, або хоть свояка по внуках у Індії» [4, с. 163]. Власне Франко був чи не першим з тих українців, хто прислухався до порад старшого колеги і «не втихомирювався». Він нерідко обґрунтовано доводив східне походження багатьох мотивів, запевняючи «…не треба забувати, хоч і як принадними можуть видаватися теорії про місцеве, європейське походження тих переказів та образів, що прототипи їх маємо в далеко старших орієнтальних творах і правдоподібно мусимо початок їх, так як і стількох інших казкових мотивів, виводити з Індії» [16, т. 34, с. 166]. Для підтвердження орієнтальної основи твору учений використовував різні аргументи. Наприклад, беззаперечним доказом того, що «правітчиною» значної кількості українських казок є Схід, Франко вважав вражаючу подібність стилістичну, яку виразно спостерігаємо у творах цієї групи. «Пригадаймо наївний, повний незв’язаних речень, повторень та

паралелізмів стиль наших байок та казок, і ми навіть без довгих міркувань відчуємо, що се стиль старого орієнту» [16, т. 37, с. 18], – резюмував дослідник. Вказана заувага цінна не тільки тим, що акцентує на текстових зближеннях, а й подає Франкову лаконічну та водночас концептуальну характеристику казкового стилю, де прикметними ознаками є наявність численних повторів та паралелізмів. У процесі еволюції казки виробили свій невибагливий стилістичний крій, що максимально достосований до динамічної (хоча й з багатьма ретардаційними вставками), сповненої численних фантастичних подій оповіді.

Мовлячи про стилістичну спорідненість казок «різних земель і різних епох», учений звертав увагу на той позірний контраст між українськими зразками і їх індійськими прототипами, який виявляється на рівні ідейно-змістовому. До характерних рис, що визначали «обличчя» давньої традиції казкотворення в Індії, Франко передусім долучав дидактизм і вказував, що ті казки «були посплітані і підладжені до морального навчання» [16, т. 20, с. 76]. Український, як загалом і увесь європейський, казковий епос наприкінці XIX – на початку XX ст. на перший погляд відмовився від прямолінійного й обов'язкового «морального навчання» і вивів на авансцену елемент розважальний.

Про неукраїнське походження певного казкового мотиву Франко мовив тільки покликаючись на факти. Деяким фольклористам дослідник дорікав за те, що вони навздогін модним тенденціям намагалися приписати абсолютно увесь запас казкового репертуару (не тільки чарівні казки) чи то на баланс культурних здобутків давнього сходу, чи то, ідучи за популярними віяннями, висловлювали неаргументовані думки про міфологічну генезу багатьох зразків народної прози. Наприклад, у заувагах до казки «Щастє і Нещастє», що друкувалась на сторінках «Життя і Слова», критикуючи надто поспішні казкознавчі висновки О. Афанасьєва, Франко іронічно писав: «Для Афанасьєва, звісно, вистарчає виведенє Щастя і Нещастя в казці яко живих осіб, щоби признати сю казку основаною на якихось прастарих мітичних віруваннях» [6, с. 221]. Заперечуючи міфічну основу аналізованого зразка, Франко вказував на його орієнтальне походження: «Про се свідчить не тілько істнованє жидівського варіанта в Галичині, але також і те, що історію, котру можна вважати прототипом... находимо в арабській збірці казок і новел, звісній під назвою «Тисяча ночей і одна» [6, с. 221].

«…Чарівні казки (тобто йдеться лише про одну тематичну групу творів досліджуваної формації. – С.П.) – твори, що не виросли на нашому ґрунті, а прийшли до нас зі Сходу порівняно пізнього часу», – писав Франко. Висловлюючи це міркування, він, окрім власних посутніх аргументів, безперечно покликався на досвід серйозних європейських науковців, зокрема Т. Бенфея, праця якого над перекладом і науковим коментуванням „Панчатантри" «...має в науці про казки велику вагу і ще й досі служить вихідною точкою для кожного, хто хоче займатися дослідом сього предмета» [16, т. 20, с. 76]. Німецький дослідник широкою доказовою базою підтвердив східне походження більшості сюжетів чарівних казок. Беручи до уваги напрацювання інших казкознавців, Франко конкретизував оті культурні центри, з яких вийшло уподобання до фантастичних оповідей, і підкреслив:

«Єгипет, Персія та Індія» – «колиска найбільшої частини наших чарівних казок» [15, т. 53, с. 529].

Під час аналізу окремих казок Франко намагався встановити приблизний час їх постання, з'ясувати за яких умов і на якій стадії розвитку людства виник, а згодом і увійшов у ширший обіг певний мотив чи сюжет. Наприклад, казка про «чудесне виявлення страшного злочину», на аргументоване переконання ученого, «…повстала не в лоні первісної, дикої суспільности, де ціна людського життя була невелика, а ненастанна боротьба між племенами робила смерть людини щоденним явищем», «але мусила повстати в лоні культурної суспільности, де людське життя було бережене грізними законами і де почуття страшного злочину в убивстві творило важну часть релігійного культу» [16, т. 34, с. 450].

Наприкінці XIX ст. британські та французькі дослідники досягли значних успіхів у казкознавстві, тому переклад їхніх праць українською мовою Франко вважав «пожиточним» для розвитку цієї важливої галузі фольклористики. Саме за сприяння Франка у серії «Літературно-наукова бібліотека» 1896 року було опубліковано переклад праці Вільяма Александра Клоустона «Popular tales and fictions, their migrations and transformations» (London, 1887, t. I, 485 p.; t. II, 515 p.), що його здійснив Агатангел Кримський. Відомий сходознавець переклав не увесь 1000 сторінковий текст оригіналу, а, за погодженням із Франком, лише окремі частини, в яких представив концептуальні засади праці англійського ученого. У короткій передмові, окрім власне В. Клоустона, А. Кримський покликається на знані дослідження Томаса Кейтлі (Keightly) (Tales and popular fictions, London, 1834) та Джона Данлопа (Danlop) (History of fiction, London, 1814), окреслюючи теоретико-методологічні засади казкознавчих пошуків цих науковців. Щоправда перекладач врешті цілком об'єктивно підводить до думки, що «обидві книжки… застарілі, не надто цікаві для нас» [9, с. 4]. У цій же шостій книжці другої серії «Літературно-наукової бібліотеки» Франко подав власний переклад «Вступної уваги» французького професора Жана Мосперо до збірки єгипетських казок «Les contes populaires de l`Egypte ancienne, traduits et commentés» (Paris, 1889), підготовлених для франкомовного читача, та переклад казки «Про двох братів». Оскільки, як слушно констатував Франко, Ж. Мосперо «розбирає єгипетські казки головно з погляду на ті побутові подробиці із староєгипетського життя, які містяться в них» [19, с. 110], і не дає коментарів іншого ґатунку, які б розкривали жанрову природу аналізованих творів, львівський дослідник органічно доповнив переклад казки «багатими порівнуючо-літературними сказівками, які дібрав до неї звісний фольклорист Е. Коскен» [19, с. 110]. У Франковому перекладі Коскенових «Уваг до казки про двох братів» видається дивною відсутність таких звичних для нашого ученого коментарів про слов'янські, конкретніше українські, паралелі до зазначених мотивів, адже назверх помітним є зв'язок низки українських казок із давнім мотивом «про ріжні переміни Бітіу». Щоправда, серед розгорнутих зауваг Коскена знаходимо покликання на казку в записі Миколи Костомарова, що її французький фольклорист номінував як «книжне оповіданє староруське» [8, с. 130] (в оригіналі une légende heroique). На таке термінологічне означення Костомарівського запису Франко відреагував у примітці: «…се очевидна нісенітниця, оповіданє, про котре тут мова, не є ані

легенда (оповіданє духовного та моралізуючого змісту), ані повість героїчна, а проста казка» [20, с. 130].

Іван Франко звертав увагу на переклади народних казок, які, вважав, потрібно виконувати з належним рівнем компетенції, аби зберегти повною мірою унікальний дух первовзору. Під час розгляду німецького перекладу південнослов'янських казок, що їх запропонував широкому загалові Фрідріх Саламон Краус у виданні «Sagen und Märchen der Südslaven in ihrem Verhältnis zu den Sagen und Märchen der Übrigen indogermanischen Völkergruppen», Франко підкреслив, що автор пропонує «…не так переклад, як дуже дотепну переробку, яка, правда, читається дуже любо, але в якій спеціально югослов'янської форми і югослов'янського духу дуже мало осталося» [16, т. 26, с. 287]. Велике значення має не сама фабула, не лише відтворення сюжетних колізій, а й, очевидно, той «національний стрій», в який одягнено казку. Нерідко саме він має визначальне значення у творі, несе у собі основний «енергетичний заряд», впливає на принципи рецепції кожного окремого зразка.

Тонкий знавець художньо-виражального потенціалу фольклору, Франко досить уважно придивлявся до поетикального багатства народних казок. Так, він спостеріг, що непоодинокими є випадки органічного вплетення у художню тканину казки «коротеньких віршиків або приспівок». Коментуючи цю «осібну форму виразу» в казках, Франко зауважив, що деякі учені факт такої інкрустації сприймають як доказ того, що «колись ціла казка мала віршову форму, була первісно піснею, баладою або чимось подібним» [16, т. 34, с. 451]. Однак, для аргументованого наукового підтвердження висловленої гадки, вважав Франко, маємо надто неміцну доказову базу, мало переконливих аргументів. Відтак, учений запропонував своє розуміння наявності численних віршових вставок у казках: «Коли побачимо, що та сама казка має ту саму мішану форму в різних язиках, що в обсягу одного й того самого язика віршовані вставки, хоч стоять усе на однім і тім самім місці, але мають різну форму, то мусимо прийти до переконання, що вони мають якесь інше джерело, незалежно від прозової чи віршової форми казки, що се радше формули, заклинання та приспівки, які існували незалежно від казки і вставлені були в неї лише пізніше. Іноді ціла казка, або уступ її являється лише розвитком мотиву, in nuce висловленого у віршику…» [16, т. 34, с. 451-452]. Себто дослідник моделює два ймовірні шляхи творення «казок з віршиками»: 1. римовані вставки є пізнішою оздобою прозового твору; 2. прозовий текст «наростає» довкола первісного народнопоетичного зразка, розвиваючи його тему.

Загалом варто зазначити, що казки перебувають у тісному зв'язку з іншими фольклорними жанрами. Авторка дисертації «Національна специфіка української народної казки» Марина Демедюк висловила досить суперечливе твердження про те, що така взаємопов'язаність є «національною особливістю української казки» [11, с. 8]. Дослідження багатьох учених, зокрема І. Франка, доводять, що спорідненість казки з іншими уснословесними генологічними одиницями властива фольклорній традиції багатьох етносів.

Франко досить виразно накреслив проблему зв'язку казки з апокрифічною літературою. Розвиваючи ідею, він писав: «…народ наш

багато переймав апокрифічних переказів і обсновував їх своєю фантазією, передає їх досі з уст до уст у формі… казок» [16, т. 27, с. 17]. На доказ безпосередніх контактів між цими двома жанрами Франко використовував і той факт, що в „незліченних апокрифах" повно „дикої орієнтальної фантастики" [16, т. 12, с. 14], близької за духом до тої, що нею наскрізь просякнутий увесь казковий репертуар.

Цікаво, що Франко часто як взаємозамінні вживав жанроназви «балада» і «казка». Цей факт жодним чином не свідчить про некомпетентність дослідника у галузі фольклорного жанрознавства, а навпаки переконує наскільки глибоким у Франка було розумінням сутності зазначених генологічних одиниць, які виявляють чимало спільних рис, особливо їх об'єднує генеральна деталь – фантастичність. Тому зрозумілим стає, чому дослідник Шевченкові балади «Причинна», «Тополя», «Утоплена» та ін. називає «віршованими казками» [15, т. 53, с. 31]. Спостерігши певну жанрову спорідненість між казками та баладами, Франко вказував на можливі міжжанрові трансформації. Часто можна «уловити вандрівку… від одного казочного чи баладового циклу до другого» [16, т. 29, с. 418] – наголошував дослідник. Попри помітні „зв'язуючі огнива", все ж балада концентрує увагу на небуденній, винятковій події, що зорієнтована винятково на трагічну розв'язку, а в казках образ знедоленого виведено на авансцену задля підкреслення всеперемагаючої сили добра, задля підсилення отого унікального жанрового континууму, в якому візуальна умовність дії підпорядкована законові утвердження морального ідеалу.

Міжжанрове перетікання мотивів, на думку Франка, цілком можливе, але підходити до студіювання цієї проблеми потрібно дуже обережно і делікатно. Максимально вірогідних результатів можна досягти, якщо враховувати генезу та еволюцію кожного мотиву, однак, зважаючи на те, що аналізуємо продукт духової культури людства, то у вислідах жодне твердження, не буде певним, а завше матиме статус гіпотетичного.

Жанрова приналежність твору залежить значною мірою від форми опрацювання мотиву. Наприклад, відомий мотив «найкращий сон і обіцяна винагорода за нього», як слушно спостеріг Франко, «…живе яко казка в устах українського народу» [16, т. 27, с. 10]. Однак, природнішою для цього мотиву є жанрові «обладунки» анекдоту, про що свідчить його первісна фіксація у «Gesta romanorum».

Відзначаючи значний потенціал «життєвої енергії» народних казок, І. Франко говорив про траєкторію їх розвитку, про їх винятково тривалу продуктивність. «В тих невміло розказаних, темних казках… лежали могучі зароди великої будущини, спочивали сімена, котрі й нині ще, по тисячах літ, не втратили своєї плодючої сили» [16, т. 28, с. 76]. Ті «могучі зароди», себто деякі казкові мотиви, яскраві елементи жанру (динаміка, символіка, фантастика, сюрреалізм) І. Франко успішно використовував у своїй письменницькій практиці, органічно інтегрував казкові деталі в оригінальні твори, ба навіть брав їх за основу багатьох художніх полотен. Прикладом уведення казкового мотиву у структуру твору як ключа до розв'язання численних загадок є новела «Неначе сон». З філігранною майстерністю цей казковий завуальований сегмент відчитав Іван Денисюк, який у статті «Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Наначе сон»« відкрив завісу

авторської таємниці, і, покликаючись на багату фольклорну літературу, дав відповідь на інтригуюче питання: «Чому кипіло молоко без вогню?». Алюзію до відомого казкового мотиву, що його Михайло Грушевський номінував як «чудесний покажчик», Франко використав, апелюючи до підготовленого читача, пропонуючи водночас «цікавий приклад модерністичного фольклоризму» [2, с. 117]. Зазначена новела не єдиний приклад, коли Франко «ходив напитися» з фольклорного казкового джерела, а це свідчить, що письменник і учений вбачав значний евристичний потенціал у народних творах з тисячолітньою історією.

Народна казка лягла в основу Франкового твору «Мандрівка русина з Бідою». У переліку паралелей до легенди «Соломон і чорти в бочці», що друкувалася на сторінках «Життя і слова» 1894 року Франко згадував про опрацювання аналогічного мотиву у жанрі народної казки, зокрема зразок казки про Біду було опубліковано 1885 року у 9 томі видання «Zbior wiadomości do antropologii krajowej», яке учений докладно студіював та використовував як трибуну для презентації своїх фольклористичних міркувань.

О. Дей, наголошуючи на значному впливі народних казок на оригінальну творчість І. Франка, писав: «…було б невірно не зважати на ті ледве вловимі, тонкі, але міцні поодинокі нитки, що безпосередньо в'яжуть його з народною творчістю і показують, з одного боку, яким чуйним до народної творчості був І. Франко-художник і, з другого, – якою великою силою для нього були народні художні скарби, котрі надихали його на створення нових, оригінальних художніх образів і картин, даючи йому для них… перші контури» [1, с. 280].

Загальний огляд фольклористичних студій Івана Франка дає підстави зробити висновок, що учений пройшов складний шлях еволюції. Особливо помітним це постійне удосконалення є у казкознавчому доробку ученого. Якщо перші розвідки з цієї важливої галузі фольклористики засновані виключно на інтуїтивному опрацюванні матеріалу без залучення багатої літератури з предмета, то пізніші праці позначені посиленим інтересом до наукових розробок казкознавчої проблематики. Франко суттєво розширив обрій українського казкознавства, вивів цю вагому складову фольклористики із вузької орбіти замкнутого часткового досліду виключно „продуктів власного поля" і, взоруючись на досвід знаних європейських колег, апробував дієві схеми аналізу казкового епосу у значно ширшому масштабі. Недаремними, відтак, видаються ті високі атестації на адресу І. Франка, які у своїх працях неодноразово висловлювала Лідія Дунаєвська. Авторитетний дослідник народних казок на сторінках монографії «Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій» стверджувала, що львівському ученому належить вагома роль в «широкому висвітленні» «питань естетики, поетики та психології казок» [5, с. 156]. Методологічна стратегія Франка-казкознавця, як і Франка-науковця загалом, була заснована на прагненні стереометричного вивчення предмета із з'ясуванням його генези, етапів розвитку, сучасного стану функціонування, співвідношення елементів національних і запозичених, контактів з іншими жанрами, художньо-виражального потенціалу та ін. Загалом, Франків досвід вивчення казок свідчить про те, що учений глибоко розумів внутрішню природу жанру, бачив

нові шляхи його студіювання та контурно накреслив, мовлячи сучасною термінологією, перспективний план розвитку українського казкознавства.

Література:

1. Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість – Київ: Держ. вид. худ. літ., 1955; 2. Денисюк Іван. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Наначе сон» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі праці; 3. Драгоманов Михайло. Замітки про систематичне виданє творів української народної словесности // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство. – Львів, 1899. – т. І. – С. 95; 4. Драгоманов Михайло. Корделія-Замурза. Літературно-критичний уривок // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство. – Львів, 1899. – т. І; 5. Дунаєвська Лідія. Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій: монографія. – 2-е вид., стереотип. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 304 с.; 6. Житє і слово. – Львів, 1895. – Рік другий. – Книга 2; 7. Колесса Філарет. Українська усна словесність. – Львів, 1938; 8. Коскен Еміль. Уваги до казки про двох братів // Клоустон Вільям Александр. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни. З англійської мови переклав Агатангел Кримський. – Львів, 1896; 9. Кримський Агатангел. Передмова // Клоустон Вільям Александр. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни. З англійської мови переклав Агатангел Кримський. – Львів, 1896; 10. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006; 11. Демедюк Марина. Національна специфіка української народної казки. Автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Львів, 2010; 12. Рудченко Иван. Предисловие // Рудченко И. Народные южнорусские сказки. – К., 1869. – Вип. І; 13. Тихолоз Наталя. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005; 14. Франко Іван. Галицькі народні казки. В Берлині пов. Бродського із уст народа списав О. Роздольський. Впорядкував і порівняння додав І. Франко / Етнографічний збірник. – Львів, 1895. – Т. І; 15. Франко Іван. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2008. – Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876-1895; 16. Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Київ: Наукова думка, 1976-1986; 17. Франко Іван. Коментар до казки «Жених-мрець» // Житє і слово. – Рік другий. – Книга 5. – Львів, 1895; 18. Франко Іван. Коментар до казки «Чоловіка не наситиш» // Етнографічний Збірник. – Львів, 1898. – Т. V; 19. Франко Іван. Коментар до перекладу Жана Мосперо «Єгипетські казки і казка про двох братів» // Клоустон Вільям Александр. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни. З англійської мови переклав А. Кримський. – Львів, 1896. – С.110; 20. Франко Іван. Примітка до праці Е. Коскена «Уваги до казки про двох братів» // Клоустон В. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни. З англійської мови переклав А. Кримський. – Львів, 1896; 21. Франко Іван. Що таке казковий мотив? // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955; 22. Чорнописький Михайло. Франкова концепція народної казки // ЗНТШ. – Львів, 2006. – Т. 250.

УДК 39(477). Костомаров

Лілія ПІДГОРНА (Львів)

МЕТОДИЧНІ НАСТАНОВИ І ПЕРСПЕКТИВИ ЗБИРАННЯ І ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ УСНОЇ СЛОВЕСНОСТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПРАЦЬ М. КОСТОМАРОВА)

У статті проаналізовані наукові засади і методологічні принципи у збирацькій діяльності Миколи Костомарова. Розглянуто комплексний підхід стосовно фіксації,

систематизації творів усної народної словесності. Звернуто увагу на проблемах точної паспортизації текстів, подачі характеристики виконавців, особливостях говірок, якими записували пісні, вказано на значимість новотворів, акцентовано на потребі проведення наукових експедицій для збору, опрацювання і видання збірників творів.

Ключові слова: фіксація, опрацювання, систематизація, методичні настанови, новотвори, експедиція.

The scientific principles and methodological principles in activities collectively Nicholas Kostomarov are analyzed in the article. A comprehensive approach to fixing, organizing pieces oral folk literature is considered. Attention to the problem of accurate certification texts supply characteristics performers features of dialects, which recorded the songs listed on the importance of malignancies, accentuated the need for scientific expeditions for the collection, processing and publication of collections of works.

Keywords: fixation, processing, classification, methodological guidelines growths expedition.

Як відомо, важливим напрямом діяльності романтиків було збирання і популяризація фольклорного матеріалу, що тоді вважалося одним із основних методів етнографії. Про фольклористику як науку тоді ще не говорилось, хоч термін “фольклор” уже був ужив англієць Вільям Томпс. Не цурався цієї роботи і М. Костомаров (*Упродовж 1854–1863 років М. Костомаров видав друком доволі великі добірки творів усної словесності, які сам записав: Великорусские народные песни, собранные в Саратовской губернии / С предисловием и объяснениями // Саратовские губернские ведомости. – 1854. – № 9–10–12, 15–22, 29–31, 33–35, 37, 38; Народные песни, собранные в Западной части Волынской губернии в 1844 году / С примечаниями // Малорусский Литературный Сборник Д. Л. Мордовцева. – 1859. – С. 179–353; Разбойничьи песни / Записанные Н. И. Костомаровым в Сердобском уезде в селе Волховщине // Архив истор. И практ. Свет. Калачова. – 1860. – Кн. 1, отд. 5; Казка про Дівку-семилітку / Записана в Острожском уезде Воронежской губернии в 1840 году. – Петербург, 1860. – 11 с.; Русские народные песни / Собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым // летописи русской литературы и древности // Изд. Н. Тихонравовым; 1862. – Т. IV, отд. 2. – С. 3–111. Більша частина цих пісень була надрукована в “Саратовских Губернских Ведомостях”.)*.

Якими ж засадами керувався М. Костомаров як збирач і видавець народної творчості?

Насамперед слід сказати, що записи М. Костомарова відзначаються загалом достатньою, як на той час, точністю, навіть зберігаючи деякі діалектні відмінності народних говірок. Тексти супроводжуються примітками про зміст записаних зразків, про варіантність їх поширення, деколи наводяться паралелі тощо.

Якщо в історичній науці важливими чинниками є археологічні документи, літописи, війни, то в етнографії, за спостереженням ученого, етнографічні описи, збірники пісень, казок, прислів’їв. У праці “Об отношении русской истории к географии этнографии” (лекція, прочитана 1863 року в Російському Географічному Товаристві) учений, вказуючи, що ми маємо гарні збірники пісень і прислів'їв, залишив чимало зауваг, своєрідні методологічні вказівки стосовно збирання, систематизації і записів творів усної народної словесності. Зокрема вчений наголошував на тому фактові, що етнографічні матеріали в них ще не відзначаються систематикою, слабко опрацьований порівняльний аналіз. Збірники прислів'їв видавали лише як матеріал, не вказуючи, однак, “які прислів’я більше вживалися чи менше, з якими відтінками вживаються, в яких місцях і за яких обставин з'явилися на світі” [5, 725].

Учений зазначав, що хоч він і високої думки про народні пісні, однак етнографія не вказала на їхню значущість у народному житті, не завжди здійснювали у збірниках добрий систематичний підбір. Деколи видавці, викидаючи ту чи ту пісню, не брали до уваги, що та чи та пісня важлива за її поширеністю саме для простого народу. "*Який народ, такий і його смак*: відкидаючи ці пісні й позбавляючи себе можливості знати його смак, ми не можемо взнати і духовну фізіономію народу" [5, 725].

У праці "Об отношении русской истории к географии и этнографии" М. Костомаров наголошував на точній паспортизації записів народної творчості. Передусім учений мав на увазі якнайповніші відомості про походження пісні, поширення її у різних регіонах. Крім того, на думку М. Костомарова, не менш важливим фактом є й те, які люди, за яких умов, обставин і, головне, з яким настроєм співають пісні [5, 717].

Учений зазначав, що часто в нас записували пісні, коли виконавці знали про це, і тому співали не із внутрішнього бажання співати, а для запису. Такий спосіб пісень учений вважав лише як підготовчий етап. "Для того, щоб пісні зручніше передати на папері, звичайно, цей спосіб добрий, але ним ніяк не можна було обмежитися; знаючи уже пісню, потрібно стежити за нею у натуральному, а не вимушеному співові" [5, 726].

Важливим аспектом для збирачів творів усної словесної творчості М. Костомаров вважав, що треба додавати до запису характеристику виконавців. Першим це зробив, на його думку, П. Куліш у "Записках о Южной Руси". М. Костомаров назвав видання П. Куліша "найкращим із усіх до сих пір існуючих у нас збірників і взагалі етнографічних творів" [3, 243].

Великою перевагою цього збірника порівняно з іншими рецензент вважав той факт, що в ньому є такі народні оповідання, які "записані слово в слово з уст народу" [3, 243]. Ці оповідання (перекази, повір'я, легенди) мають свої особливі позитивні якості й "їх не заучена, але жива мова способом висловлення із усіма відтінками народного говору" [3, 243].

М. Костомаров, на противагу більшості своїх попередників і сучасників, одним із перших надавав *естетичному інтересові* до народної поезії суспільно-політичного характеру, виступивши "як історик та етнограф, який у фольклорних матеріалах шукає даних для пізнання народу як основного суспільного класу й індивідуального характеру народності. Та увага до історико-культурних моментів, що виявилася уже в Максимовича, Срезневського, Бодянського і "Руській трійці, стає в М. Костомарова *принципом історичного дослідження народної культури*" [7, 266].

Говорячи про історію та етнографію як дві науки, котрі повинні розвиватися у взаємозв'язку, він зазначав, що саме збирання матеріалу, його відокремлення і обробка мають в обох науках сувору аналогію. "Збирання етнографічних відомостей те ж, що збирання актів і літописів для історика; і там, і тут, тільки в збиранні ще немає науки; одна до неї дорога і там, і тут. Той ще не етнограф, хто підмітив і описав які-небудь ознаки існуючого народного побуту, як рівно той ще не історик, хто відкрив і вказав що-небудь, що існувало чи робилося в минулому" [5, 722]. На думку вченого, історик і етнограф повинні мати за мету вивчити насамперед *духовну частину народного життя*.

Як і Й. Гердер у “Фрагментах про нову німецьку літературу”, М. Костомаров вважав народну пісню найдостовірнішим джерелом для пізнання характеру народності, національного духу. Народ у нього – посередник між мистецтвом і історією.

Як зазначив М. Яценко, «Костомаров зосереджує головну свою увагу на гердерівських ідеях про історію людства як процес розвитку людського духу [7, 276].

Між явищами життя людини і природи існує внутрішній зв’язок. Взявши це твердження за основу, Микола Костомаров у працях “Об историческом значений русской народной поэзии”, “Славянская мифология” відстоює тезу, що життя природи і “морально-духовна природа” – форми вираження життєдіяльності духу як першооснови буття. Вчений доводить єдність і зв’язок грубої матерії (природи) з “духовною істотою”. “Фізична природа, проникнута творчою ідеєю, зігріта божественною любов’ю, набуває форми *досконалості*. Кожне явище в ній не випадкове, але має свій закон, який відкриває дух” [6, 59]. За твердженням М. Костомарова, самі форми та явища фізичної природи не можуть бути *прекрасними*. Кожна людина у фізичних явищах сприймає лише всюдисущий дух, то вона “поєднується з предметами природи не тільки тілесно, й духовно” [6, 59]. М. Костомаров, дотримуючись цього твердження, дає своє тлумачення *естетичної ролі мистецтва* та його співвідношення з дійсністю: “...свідомість духовного в тілесному і *складає основу прекрасного в мистецтві*” [6, 59]. Науковець оригінально визначив природу *самого мистецтва*. Він далі розвинув цю тезу і довів її до значення творчості як божественної субстанції, сублімуючи в різні сфери вираження людського духу.

На такому розумінні, що дух - першооснова народно-поетичної символіки, М. Костомаров пов’язує поетичні уявлення про природу з ідеєю єдиного творця. У загальному розумінні, символіка природи є продовженням “природної релігії”: “Творець відкривається у творенні; серце людини любить у явищах світу всюдисущий дух. Звідси випливає, що така любов до природи творить єдність любові до творця; а так як дух, відкриваючи свої ідеї в природі, ті ж самі ідеї постачає в основу відправлень морально-духовної природи людини, то любов до природи творить також єдність з любов’ю до людини” [6, 16].

З огляду на розуміння творчості як вияву сутності людського духу, різні його вияви, виражені в творах мистецтва, мають однакову вагу для його пізнання. У зв’язку з цим М. Костомаров наполягає на якомога повнішому представленні різних сторін і різних виявів духовної творчості.

М. Костомаров ставить першорядне завдання: яке значення пісні для народу? Учений зазначав, що важлива ознака пісні – ступінь її поширення. Часто цей фактор не брали до уваги. М. Костомаров зазначав, що при записові пісень, потрібно брати до уваги такі чинники, як місцевість, де співають пісні та їхні відмінності у виконанні у різних місцевостях.

М. Костомаров вважав, що пісні мало ще проаналізовані. Зокрема в них не показано вираження природи, не проаналізована народна символіка, не вказані типи осіб, що створені народною поезією, не зазначені переходи від старих форм до нових, і, найважливіше, не вказувалося на особливості говірок, якими записували пісні. Досі в нас не проведено ще демаркаційної

лінії між говірками. “Знання говірок (наріч) не обмежується ними самими; разом із говірками поєднуються і відтінки понять, *моральних уподобань*, і звичаїв народу, на яких, без сумніву, вляглися сліди прожитих віків і життєвих переворотів” [5, 728].

Ще одна особливість у збиранні пісень, на яку вказував М. Костомаров, місцеві відмінності (у правилах домашнього побуту, *моральних принципах і поняттях*).

Науковець був переконаний у потребі провести наукові експедиції для збирання, опрацювання, систематизації і видання збірників творів усної народної словесності. Мета цієї експедиції, на думку вченого, повинна зводитися до спільного розв’язання історичних та етнографічних проблем. Важлива роль у виконанні цього завдання випадала на Російське Географічне Товариство. “Учена експедиція, споряджена з історико-етнографічною метою, у зв’язку із закінченням своєї подорожі видає свої спостереження, де будуть запропоновано можливе розв'язання питань, що виникають щодо історії та етнографії між собою, і доставити тим для історії важливий матеріал, фундаментальне джерело, з якого історикові потрібно виходити” [5, 729].

У своїй науковій розвідці “Великорусская народная песенная поэзия” (що була фактично рецензією на збірник П. Шейна) Микола Костомаров порушував проблеми збирання творів народної творчості, їхньої відмінності від літературних, пісенних новаторів. Він висловив низку важливих принципових настанов щодо фольклору взагалі, але особливо цікаві ті його міркування, що стосуються новіших лірико-побутових пісень, зокрема робітничих. Учений був незадоволений з того факту, що збирачі народної творчості, захоплюючись переважно архаїчним, вимираючим фольклором залишають без належної уваги сучасні пісні, фольклор повсякденний, діючий [4, 535]. Ця рецензія М. Костомарова є однією з найкращих в українській фольклористиці спроб вказати на значення новотворів, тобто сучасного фольклору.

У цій же рецензії вчений зазначав, що в дослідженні народних пісень важливими є такі чинники, як місцевість, умови життя і народного побуту, при яких народні пісні виникають, зберігаються, поширюються, видозмінюються.

Середовище як один із критеріїв розуміння народної поезії мало в науковій концепції М. Костомарова особливе значення. Це надавало їй того позірного позитивізму, якого не було ні в М. Максимовича, ні в О.Бодянського. Відтак глибинним було і розуміння того, як це середовище впливає на історичне життя твору народної поезії.

Говорячи про відмінність між народними та літературними творами, автор доводив, що народні твори мають свою специфіку. Вона виявляється у способі створення, поширення, своєрідності впливу на довкілля, що сприймає їх. Ми не одержуємо твори народної поезії у завершеному вигляді, вони мають здатність видозмінюватися залежно від місцевості та умов народного життя, набуваючи специфічних рис. “Крім того, вказані властивості народної поезії такі, що доставляючи історикові важливі матеріали для пізнання різних аспектів народного життя і побуту, ця поезія найважливіша і дорогоцінна для нього тим, що її вивчення у сукупності творів може дати йому змогу засвоїти *дух народу*, яким пронизані всі ці твори, з

яким він побачить у справжньому світі *поняття, почуття, погляди* цього народу, а потім, події, повороти, перевороти, і зупинки на всіх шляхах народної історії стануть для історика осмисленими до такого ступеня, якого він не в силах досягнути вивченням яких би то не було актів, записок і тому подібне" [4, 520].

Із підходом, не властивим романтичній концепції, М. Костомаров звернув увагу в згаданій статті-рецензії на поетичні новотвори, яких тогочасні записувачі та видавці просто уникали в своїх збірниках. У цьому він виявився першовідкривачем не лише в українському, а й у європейському народознавстві. Він підійшов до них як історик, а в історії не існує фактів головних і другорядних. І ті, і ті становлять загальний історичний процес. Тим-то, на думку вченого, цінність і важливість народної пісні не повинна визначатися її давністю. У чому ж цінність відомих пісень для дослідників? На це запитання вчений дає таке пояснення: "...по-перше, за ступенем свого поширення у народі, по-друге, за відносної випуклості в зображенні ознак народного життя, що відкриває нам *спосіб народного світогляду*, котрий виявляє душу народних творів у сукупності" [4, 533].

Власне давні пісні, як зазначав учений, є доказом їхнього поширення, а особливо важливого значення серед творів народної поезії. Безперечно, пісні є визнаннями, коли народ любить їх. М. Костомаров наголошував, що росіянам більше до душі були давні пісні порівняно з новими. Тому, підсумовує, "не варто нехтувати піснями новішого складу чи тими, що мають відбиток новіших переробок; нехай для *нашого естетичного смаку* вони виглядають незграбними, вульгарними, навіть цинічними й позбавленими будь-якої поезії, але для історика і вдумливого спостерігача людського життя вони все-таки коштовні пам'ятки народної творчості" [4, 520].

Низка проблем, вимог і побажань М. Костомарова щодо народної творчості не втратила актуальності і в наш час. Наприклад, автор постійно наполягав на потребі цілісного дослідження фольклорно-етнографічних явищ. Він вважав, що в дослідженні треба підсилити елементи синтезу, відтворюючи "суцільність народного життя, дбати про "суцільність народного образу": виявляти індивідуальних носіїв фольклору і записувати народні твори в їх натуральному, а не штучному оточенні; вивчати переходи від старих форм до нових, сліди старого життя серед нового побуту; не відривати фольклору від народних діалектів, які є матеріалом першої ваги для етнографії, і запроваджувати планові експедиції – не тільки у віддалені, а й у ближчі місця, які є деколи дуже цінні, але чомусь найбільш занедбані.

Аналізуючи творчість М. Костомарова не лише наукову, а й літературну, Я. Козачок вбачає в ній таку еволюційну парадигму: романтизм – посилення уваги до всього народного – особистість і народ в історії – народ як основна рушійна сила. Оригінальність концептуальних засад вченого і письменника дослідник вбачає в тому, що "якщо роллю особистості в історії займалися чи не всі без винятку історики, то на роль народу в історії М. Костомаров звернув одним із перших. Цьому своєму переконанню він не зрадив упродовж усього життя. Народна українська душа у всіх її виявах цікавила М. Костомарова постійно [2, 40]. Романтична концепція Й. Гердера вивела вченого й на стежку усвідомлення власної національної ідеї серед освічених кіл українців. На відміну від М. Гоголя, який прагнув розкрити український

характер для петербурзької публіки, М. Костомаров відкривав її для самих українців, а показуючи етнопсихологічні переваги українця над росіянином, спонукав пройнятися самоповагою тих українців, у яких національні почуття були відсутні, а українське коріння глибоко приховане.

Саме так собі уявляв М. Костомаров майбутній шлях наук про народний побут і народну творчість, який зводиться практично до потреби вивчати суцільно, синтетично і історію, і етнографію, і минуле, і сучасне – у їхній тісній взаємодії. Власне виконання цієї програми, окресленої вперше в такій широті й конкретності, було й вагомим кроком ученого як видатного фольклориста.

Література:

1.Грушевський М. Етнографічні писання Костомарова // К., ДВУ, 1930. 2.Козачок Я. Українська ідея: З вузької стежки на широку дорогу. (Художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова) / Ярослав Козачок // К. : Нац. авіац. ун-т, 2004). 3. Костомаров М. З приводу "Записок о Южной Руси" П. Куліша / Микола Костомаров // Етнографічні писання Костомарова. – ДВУ. – 1930. 4. Костомаров Н. И. Великорусская народная песенная поэзия // Собр. сочин. Ист. монографии и исследования.– Кн. 5. – Т. 13. – СПб, 1905. 5. Костомаров Н. И. Об отношении русской истории к географии и этнографии // Собр. сочин. Истор. монографии и исследования. – Кн. 1. – Т. 3. – СПб, 1903. 6. Костомаров Н. Об историческом значений русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К., 1994. 7. Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. – К., 1979.

Наталя РОМАНЧЕНКО (ДАНГУЛЖИ) (Київ)

МІФОЛОГІЧНА СЕМАНТИКА СМІХУ В ОБРЯДОВИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕКСТАХ ПРАВОБЕРЕЖЖЯ (ОПОЗИЦІЇ «ЖИТТЯ/СМЕРТЬ», «ВЕРХ/НИЗ»)

Усвідомлення архаїчної семантики сміхових форм дозволяє подивитися на їх функціонування в культурі нового часу під іншим кутом зору і зрозуміти не лише їх тривкість в традиції, а й прихований від «зовнішнього» спостерігача внутрішній зміст обрядових текстів, що розкривається в контексті обрядових дій. Сміховий елемент у контексті весільного ритуалу пов'язаний з архаїчним світосприйняттям і первісною міфологією, де ритуальний сміх є частиною магії родючості і асоціюється, насамперед, з життєдайним началом.

Ключові слова: весільні пісні, регіональна специфіка, сміхові елементи, сміхова культура, магія продуктивності, весільний обряд, весільні ігри.

The article focuses on the mythological semantics of traditional motives and the nature of archaic laughter in the whole as it is mirrored in the wedding ritual. The main attention is paid to the transformation of the mythological motives.

Investigation of archaic semantics of the different forms of laughter shows us functional specific of these forms in the culture of new times. This also shows us the continuity of tradition and the "hidden" sense of the texts which reveals in the ritual context. Laughter elements in wedding rituals and songs is closely linked with the archaic mythology, especially with the magic of fertility and the ideas of life in its opposition to the death.

Key words: wedding songs, regional specific, laughter elements, laughter culture, magic of fertility, wedding ritual, wedding play.

Міфологічна семантика сміху у весільному ритуалі багата й різноманітна, проте ця тема поки не привернула уваги дослідників, і тому

питання залишається не розглянутим, а, точніше, й досі належним чином не поставленим. Так само вкрай обмежені й джерела її дослідження в українській культурі минулого. Не останньою мірою це зумовлено, мабуть, тим, що самі збирачі та аналітики уникали розгляду цієї теми через складність аналізу плану вираження текстів та акціонального ряду обрядових дій, які в сучасному розумінні часто інтерпретуються як сороміцькі. Розгляд цієї теми був певною мірою регламентований християнською культурою, вона була табуйована і в радянські часи, коли панував войовничий атеїзм, який, однак, успадкував ставлення до різноманітних виявів тілесності, властиве культурам візантійського типу.

Усвідомлення архаїчної семантики сміхових форм дозволяє подивитися на їх функціонування в культурі нового часу під іншим кутом зору і зрозуміти не лише їх тривкість в традиції, а й прихований від «зовнішнього» спостерігача внутрішній зміст обрядових текстів, що розкривається в контексті обрядових дій. Аналіз міфологічної семантики текстів дозволяє сягнути плану змісту текстів, які отримують іншу інтерпретацію через аналіз архаїчних витоків весільного сміху та співвідношення прагматичних і символічних функцій сміхових елементів в обрядових діях та вербальних текстах, що їх супроводжують.

Сміх у своїй основі є явищем всенародним, всезагальним, сміх універсальний і амбівалентний. Він веселий і водночас глумливий, він стверджує і заперечує, сміх ховає і народжує одночасно [3]. У весільному дійстві сміх не містить іронії та сатири, натомість в обрядовому контексті він виконує сакральну функцію, що пов'язана насамперед з магією продуктивності. Певну акумуляцію сміхового афекту ми спостерігаємо на окремих, в більшій мірі переламних, етапах обряду, що може бути виражене в різних сміхових формах – як у пісенних текстах, примовках, передирках, так і в пародійних обрядових актах, жестах, рухах.

Накладання сучасних уявлень та оцінок (в т.ч. етичних та естетичних) на архаїчні у своїй природі явища породжує непорозуміння та хибні інтерпретації, властиві не лише побутовій свідомості носіїв (так, зокрема, в середовищі чорнобильських переселенців, зокрема, в с. Дорогинка Фастівського р-ну Київської обл. неодноразово доводилося чути нарікання на активізацію сороміцьких елементів у сучасному весіллі, вони висловлювали й однозначно негативне ставлення до цього явища) та суспільної думки в цілому (це звучить в багатьох сучасних оцінках карнавальних елементів сучасної весільної обрядовості, відродження якої відзначається повсюдно, проте парадоксально так само стабільно характеризується несприйняттям: «Скромно відгуляли й поїхали в Карпати. Кажу своїй дружині: це – по-європейськи, тобто без масового дикунства в стилі українського шалаша, купання в багні батьків і застілля на 300 чоловік), а й окремим науковим концепціям, що виявляється у бажанні витіснити зі сфери наукових зацікавлень певні теми та сюжети. Проте об'єктом наукового аналізу в даному разі стають не етичні чи естетичні риси явища, а тим більше не його оціночна характеристика, а витоки, функції та властива традиційній культурі семантика явища, в т.ч. й та, що вже забута чи переосмислена сучасними носіями, проте ще виявляє свою життєзданість у побуті та обрядах, та зберігає архаїчні риси, що виявляються при детальному розгляді вербального та акціонального ряду ритуалу в їх єдності. В цьому разі обрядовий контекст [7] стає інтерпретантом [6; 74] словесного тексту пісень, примовок, жартів і дозволяє побачити в них не лише сороміцький, а й життєствержуючий смисл,

донесений до сучасності цими архаїчними за своїм походженням і змістом обрядовими формами. Це допомагає уникнути однозначно негативних оцінок певних явищ (хоча й не призводить до їх популяризації), та побачити зміст ряду текстів, поява яких у весільному обряді часто видається незрозумілою через неможливість інтерпретувати символічний код текстів, їх алегоричний зміст поза обрядовим контекстом.

Сміховий елемент у контексті весільного ритуалу позбавлений сатири та іронії, як і в своїй основі не є обігруванням «масних» тем, а пов'язаний з архаїчним світосприйняттям і первісною міфологією, де ритуальний сміх є частиною магії родючості, асоціюється з життєдайним началом. Таким чином, ми маємо змогу під іншим кутом розглянути численні народні забави, що носять суто еротичний характер у весільному ритуалі. Загалом весілля один з тих обрядів, який зберіг культуру так званого позитивного «отілеснення», оголення, висміювання. Те, що колись було звичайним явищем ритуальної поведінки, сьогодні сприймається як сороміцьке, нецензурне, викликає сміх. На даному етапі функціонування обряду це так зване «еротичне висміювання (оголення)» має міфологічну семантику та зберігається у весільних текстах, які сьогодні носять веселий жартівливий характер та інтерпретуються як сороміцькі. На перший погляд цей сміховий елемент у даному ритуалі виконує суто прагматичну функцію насмішити, розслабити, розвеселити учасників весільної драми, але насправді в обрядовому контексті дане явище набуває іншого відтінку і несе у собі глибинне функціонально-смислове наповнення. Тут варто згадати систему весільних карнавально-сміхових обрядодійств, які пародіюють саму шлюбну церемонію і припадають на завершальну стадію народного весілля. Пародійне весілля, з одного боку, покликане розважити, розкріпостити своїх учасників, створити веселий святковий настрій, але в той самий час воно розкриває сакральний зміст давнього ритуалу – продовження роду, народження нового життя. На території Правобережного Полісся комічне «весілля у весіллі» активно функціонує в ритуалі, і за часом припадає на «понеділкові гуляння». В обстежуваних селах такі гротескні обрядові акти, що мають оргаістичний характер, відомі під назвою «кури», «цигани», «одруження батьков», «пироги» або рідше «калачі». Карнавально-оргаістична природа повесільних гулянь пов’язана з архаїчними уявленнями про те, що непристойні жарти завжди викликали сміх, який виконував сакральну функцію і мав сприяти родючості.

У весільному обряді ми можемо спостерігати так зване «заниження» та «заземлення» високого, ідеального, що несе у собі далеко не формальний характер, а має чітко виражене топографічне значення. У фольклорі «верх» завжди позначається як небо, а «низ» як земля, підземелля, підводні глибини. За контекстом міфологічного сприйняття оволодіння підземним простором тісно пов’язане з аграрним світоглядом, де земля зображується як могила, поглинаюче чрево і водночас як материнське лоно. Як зазначає О. Фрейденберг, «підземність є завжди породжуючим началом, а породжуюче – підземне; переважання одного над іншим нема, оскільки в мисленні нема передумов до розчленування подій у часі» [15; 66]. У фольклорі нижній простір осмислювався як сфера амбівалентна, яка ототожнювалася з породжуючим лоном природи, а також і зі

всепоглинаючою зоною тління. Таким чином, у народній свідомості, яка тісно корелює з міфологічним мисленням «верх» - це голова, а «низ» - це живіт, репродуктивні органи, зад.

Магія сміху у давньослов'янських похоронних обрядах відігравала істотну роль. Сакральна функція сміхових елементів ґрунтувалась на уявленні про те, що «мертві позбавлені здатності сміятися, можуть сміятися лише живі» [8; 7], тому міфологічний зміст даного явища конструюється на семантичній опозиції життя-смерть, в якій сміх, як явище амбівалентне, який знишує, ховає та народжує водночас [3], ототожнюється, насамперед, з життям. Відтак, сміх є атрибутом як похоронного, так і весільного ритуальних комплексів, проте кінцевою метою весільної церемонії залишається життя у своєму сакральному розумінні новоствореного світу та у контексті практичних ідей успішного фіналу шлюбної ночі - обов'язкового фізіологічного поєднання молодих. Тоді як у похоронних обрядових дійствах сміхові елементи виконують функцію благополучного переведення людини до існування в іншій площині - у світі мертвих. Найдавніші міфологічні підвалини поховальної обрядовості, що пов'язані з ритуальним сміхом, розкриваються у традиційних іграх і забавах «при мерці». Такі ігри відбувалися у хаті, в якій знаходився покійний, і мали обрядове, релігійне і водночас розважальне спрямування. «Учасники віддавали шану померлому, виголошували молитви, слухали псалтир, але більше веселились і жартували, забавляли себе різноманітними розвагами і театралізованими сценами, широко послуговуючись при цьому засобами узвичаєного рядження» [10; 54]. Сьогодні розваги «при мерці» значно трансформовані, позбавлені первісного колориту, а частково взагалі зникли. Однак, на території окремих регіонів і нині існують такого роду обрядові ігри, генетична спільність яких з ритуальним сміхом очевидна.

У фольклорній свідомості уявлення про сакральний низ органічно осмислюється в міфологічній антонімії верху та низу. Тобто дане поняття в свої основі не ставить питання першості чи другорядності одного з компонентів. Натомість ми можемо спостерігати за певним балансуванням між даними опозиціями народного мислення, що є основним механізмом побудови двосвітності. У весільному ритуалі спостерігається своєрідне перевертання знакових маркерів соціальної реальності – так звана антизнаковість – що виступає однією з головних ознак сміхової свідомості. В обряді це відбувається за принципом дії «навпаки», який найчастіше реалізується через опозицію «верх – низ», «попереду – позаду», «внутрішній – зовнішній». На акціональному рівні, за типологією до поховального обряду, спосіб дії навпаки виражається через перевертання ритуальних предметів, вивертання навиворіт одягу та весільних атрибутів. У весільному обряді вивернутий одяг виконує також апотропейну функцію – захищає від нечистої сили. Крім того, сидіння молодих на кожусі вивернутому до гори ворсою передбачало багатство та достаток. На території Полісся поширений звичай коли мати молодого зустрічає наречених на подвір'ї у вивернутому кожусі, а в окремих селах це робить також і теща після вінчання, що чітко фіксується у весільних текстах:

Ой, дивно нам, дивно,
Шо свахи не видно, -
Чи чубіт позичає,
Чи кожух вивертає… [9; 101]

Одним із проявів антизнаковості у весільному обряді є перевертання ритуального посуду, зокрема хлібної діжі та перекидання через голову весільної чарки, а також через хату миски для миття рук після вимішування коровайного тіста. На Рівненському Поліссі побутує уявлення: «Якщо миска падала дном догори, то першим у молодих чекали народження хлопчика, якщо дном до землі – дівчинки (с. Великий Стидин)» [12; 81]. За типологією, у поховальній обрядовості по винесенню покійного з хати перевертали стіл, лави, стільці, на яких він лежав. На Поліссі існувала традиція перевертати миску, в якій несли за гробом палаюче вугілля, а також залишати на могилі до гори дном горщик, в якому знаходилась свячена вода для кропіння могили [14; Т.4, 679]. В контексті міфологічного світосприйняття, такі дії виконувалися з метою «відвертання» смерті і перешкоджання поверненню покійного з «того» світу [14; Т.4, 679].

У весільному комплексі хлібна діжа, в свою чергу, зосереджує на собі велику обрядову увагу. Це пояснюється тим, що в контексті міфологічного мислення сфери сакрального та профанного не відокремлені, а взаємопов'язані. Відтак, священність звичайного хатнього предмету історично обумовлюється господарською першорядністю у забезпеченні життя [12; 78]. Діжа завжди була атрибутом виготовлення хліба та вмістилищем для зберігання зерна, тому в період родинних свят вона постійно перебувала на почесному місці. Безпосередньо у весільному обряді діжа стає показником чесності молодої, уособленням багатства, добробуту, здоров'я та репродуктивної сили, якою вона наділяла своїх господарів. Яскравим прикладом прояву кореляції міфологічних мотивів і суто прагматичних побутових понять у весільному обряді є народне уявлення, яке широко розповсюджене на території Правобережного Полісся: «Незогрішана молода на діжу ставала. Але якщо після цього в діжі не підходив хліб, свекруха знала, що невістка нечесна»[12; 77]. Відтак, весільне дійство в своїй ініціальній основі відображає архаїчні уявлення про життя та смерть, де сміхові елементи наділяються сакральною функцією і відіграють істотну роль. Семантична опозиція буття-небуття корелює з обрядами, які за сучасними розуміннями не пов'язані зі сферою смішного, проте в них чітко простежується наявність сміхового афекту, що своїм корінням сягає первісних уявлень про магію ритуального сміху.

Народна свідомість сприймає матеріально-тілесний низ як площину амбівалентну, в яку ховають і водночас засівають нове життя. Це уявлення формується на тлі аграрно-ритуального світосприйняття давніх слов'ян і активно розвивається в землеробський період. На думку О. М. Фрейденберг, поняття про підземний низ зароджуються набагато раніше – в період тотемізму. За архаїчними уявленнями тотем спочатку «ховався» у священних потаємних місцях «відповідних небу-землі» [15; 181], а потім «виходив» з них. Покладаючись на первісні вірування, тотем щезав і певний час перебував у закритих схованках, а потім знов з'являвся. Роль таких сакральних укриттів виконували печери, звичайні ями, могили, підземні оселі чи святилища. Науковці вважають, що на тлі цих тотемістичних уявлень з часом виникає культ вмираючого-оживаючого божества. Згодом, поняття про підземний низ ототожнюється з образом Матері-землі, яка стає уособленням всього живого навкруги. Таким чином, померле божество ховають у землю,

«з якої все народжується» для того, щоб воно запліднило її і потім воскресло у більшій силі та красі. [15; 181] Отже, надавали землі матеріальному низу для того, щоб заново відродити з більшою і кращою кількістю. Російський дослідник М. Бахтін писав: «Народний сміх,…споконвічно був пов'язаний з матеріально-тілесним низом. Сміх знижує та матеріалізує» [3; 26]. Відтак, у контексті міфологічного сприйняття низ завжди асоціювався з родючою землею, з материнським лоном і, на сам кінець, з людськими геніталіями, а поєднання з тілесним низом означало наближення до життя нижніх частин тіла – живота, репродуктивних органів. Це своєрідне «заниження» у своїй амбівалентній природі ототожнювалося з такими актами як запліднення, вагітність, народження і, водночас, поглинання та випорожнення.

У весільному обряді наближення до матеріально-тілесного низу, яке, насамперед, пов'язане з життєствердним ритуальним сміхом, очевидне. Хоча, на вербальному рівні даний зв'язок дещо переосмислений і набув сороміцького характеру, проте він зберігся у пісенних текстах у своїй генетичній спорідненості з міфологічною опозицією верх-низ. Аналізуючи весільні пісні, спостерігаємо певну закономірність того, що всі непристойні жарти у ході народного весілля спрямовані, безпосередньо, на тілесний низ. Наведемо приклад одного з пісенних зразків, який маніфестує матеріально-тілесну спрямованість тексту і фіксує збереженість на вербальному рівні зооморфної модифікації еротичного коду:

Під млином кобила
Із дружкою говорила,
А с під хвоста вітер віє
Та дружці зуби гріє. [9; 102]

Щойно згаданий пісенний текст приурочений до так званих «передирок», які відбуваються між свашками та дружками на порозі хати молодої. Даний етап весільного обряду є доволі визначним, адже проходить на межі двох світів – родини нареченого та нареченої. Тут вперше відбувається символічне поєднання родів (двох світів), яке на акціональному рівні реалізується через з'єднання ритуальних весільних свічок. Семантика поєднання завжди корелює з народженням нового, в даному випадку, нового світу – молодої родини, – де сміх покликаний у повній мірі здійснити свою життєствердну функцію. Таким чином, можна припустити, що перше сакральне поєднання двох світів на символічному рівні підкріплюється силою ритуального сміху, який на вербальному плані обряду реалізується у формі весільних «передирок», де вперше починають прочитуватися еротичні ноти. Хоча дані тексти засвідчують лише символічне поєднання родів (створення нової сім'ї), проте немає сенсу доводити важливість та обов'язковість даної обрядової дії, де сакральна функція сміхових елементів на межі свого-чужого світів очевидна. З огляду на це, увага до матеріально-тілесного низу як джерела сміхових форм на даному етапі весільного обряду видається доволі закономірною.

На території Правобережного Полісся досить розповсюджений варіант сороміцької весільної пісні, в якій поєднання родів замальовується у вигляді непристойних рухів старших свах з прямою вказівкою на нижні частини їхнього тіла:

Приєхала сваха до свахи,
Притулила сраку до сраки.
Котра срака більша,
Тая сваха гарніша. [17]

Даний обрядовий текст виступає яскравою ілюстрацією попередньо висловленої думки щодо символічного поєднання родів та життєствердної функції сміхових елементів. Певна річ, на сучасному етапі даний текст втратив свою сакральність і набув нецензурної інтерпретації, про що свідчить неоднозначна поведінка виконавиці під час фіксації даного фольклорного зразка. Адже, з самого початку прохання заспівати пісню викликало сміх та сором у інформаторки. Жінка відмовлялася співати, пояснюючи це непристойністю змісту даного тексту. Згодом, коли було створено належний «контекст» для реконструкції весільного обряду в пам'яті даного носія традицій – побудувати щирий діалог на запитаннях про власне весілля інформаторки, поділитися особистими знаннями автора про окремі «нецензурні» обрядові дії весільного ритуалу, прослухати кілька ліричних пісень – аж потім вдалося вивести виконавицю на рівень сороміцького фольклору і зафіксувати кілька зразків. В даному випадку позитивний результат залежав від багатьох факторів: настрій оповідача, дружня невимушена атмосфера, коректність запитань, створення збирачем сприятливих умов запису фольклорної інформації, тощо. Роль контексту запису в даному разі видається дуже виразною [6; 75], тому О. Ю. Бріцина обстоює важливість створення адекватних умов запису для отримання повноцінних фіксацій традиційних явищ. Дослідниця зауважує, що «природність спілкування між збирачем та оповідачем особливо істотною стає тоді, коли дослідник намагається фіксувати тексти в натуральному контексті, а не «на замовлення» [5; 154]. В тому разі, коли явище не може бути зафіксовне в натуральному контексті, адекватну інформацію про явище дає так званий індукований контекст [16]. Введення носія традицій в природній контекст дає змогу підтвердити думку про те, що колись така сороміцька лексика й еротична розкутість представників старшого покоління на весіллі була звичайною нормою ритуальної поведінки, яка пов'язана з архаїчними уявленнями про магічні властивості обрядового сміху.

Характерним також є те, що всі відверті забави та ігри припадають на другу частину першого дня весільної церемонії, а також на другий день – повесільний період («кури», «цигани», «одруження батьків»). Це пов'язане з тим, що ближче до своєї кульмінації – обряду комора – шлюбний ритуал набирав відверто еротичного характеру. Така свавільна, інколи навіть непристойна, поведінка учасників весільної драми має прагматичне, а також, символічне пояснення. Думку про наявність у явищах традиційної культури подвійного змісту висловлював П. Г. Богатирьов, який ще у 1937 році зауважив, що будь-яка річ володіє не однією, а цілою низкою функцій, серед яких є як практичні, так і символічні [4; 363]. В свою чергу А. К. Байбурин наголошував на тому, що «предмет стає фактом культури тільки в тому випадку, якщо він відповідає і практичним, і символічним вимогам» [1; 218]. З огляду на це, практична функція весільного сороміцького фольклору виявляється в бажанні розвеселити, а відтак, і розкріпостити наречених, створити сприятливу атмосферу перед першою шлюбною ніччю у коморі. Символічний же підтекст такої оргаістичної поведінки пояснюється генетичною спорідненістю народного весілля з магічною властивістю ритуального сміху, який мав сприяти родючості .

Варто окремо зупинитися на сороміцькій лексиці, яка набирає обертів у карнавально-розважальному комплексі весілля. У межах обряду це не є лайки чи брутальні вирази - це банальна номінація окремих частин людського тіла (окреслення матеріально-тілесного низу) та фізіологічних актів, які наділені життєствердною семантикою та пов'язані з магією продуктивності. На вербальному рівні обряду міфологічні мотиви народного весілля збереглися у своїй первісній архаїчній виразності. Сміхові елементи сороміцьких пісень розкривають два плани прочитання фольклорних текстів: побутовий та аграрно-еротичний. Останній проливає світло на еволюцію еротичного міфу, який на своєму шляху пройшов дві стадії: «для першої характерна табуйована обсценна лексика з прямими народними номінаціями coitus'а і геніталій, для другої – символічно-метафорична передача цих же значень» [11; 57]. На думку російського дослідника А. Топоркова «опис жіночих та чоловічих геніталій у фольклорі наглядно корелює з їх реальною демонстрацією в обрядах, які покликані стимулювати загальний надлишок родючості, а також захищати людину від ворожих сил» [13]. Метафорична передача «автономного» життя жіночих та чоловічих статевих органів у піснях, зазвичай, супроводжується вибухом всезагального життєдайного сміху. Звернімо увагу на надзвичайно яскравий пісенний зразок, в якому окрім алегоричної номінації тілесного низу доволі виразно змальовані сексуальні стосунки, а власне і сам статевий акт:

Горобей да по бочечці скаче,
Заглядає у вороночку:
- Бідна моя да головочка,
Що малая да вороночка,
Що не влізе да головочка. [2; 77]

Символічний підтекст тексту та його сміхова природа розкривається лише в обрядовому контексті, поза ним твір може бути проінтерпретований зовсім іншим чином.

Архаїчні форми весільного ритуалу містили у своїй структурі сміхові елементи, які, насамперед, були пов'язані з магією продуктивності, що пояснює їх еротичну спрямованість. Культ родючості, який домінує у народному весіллі, найбільш яскраво втілений у колоритних повесільних іграх, що супроводжуються відвертими сороміцькими текстами, в якому кінцевою метою є вдале закінчення першої шлюбної ночі. Задля, так би мовити, успішного «введення» наречених у контекст народного весілля необхідно створити належний настрій та атмосферу певної свободи та розкутості. Найпростіший природній спосіб для цього є звернення до сміхових фольклорних форм, де джерелом сміхової афектації виступає свавільна сороміцька лексика з прямою вказівкою на матеріально-тілесний низ:

А в нашого свата } 2 р.
Солом'яна хата,
І двері з полена,
Толькох [уй] по колено. [17]

Надзвичайною концентрацією життєствердної семантики відрізняються весільні пісні, що супроводжують власне обряд комора. Тут магічна функція сміхових елементів не вимагає зайвого пояснення, а фольклорна лексика розкриває широкі грані народної творчості та фантазії. Риси середньовічного карнавалу яскраво проявляються у розважально-ігровому комплексі «цигани», «кури», «одруження батьків», що фіксується також на вербальному рівні обряду, де сміхові елементи еволюціонують від

найпростіших народних номінацій до більш складних сатиричних засобів із елементами гротеску, бурлеску та травестії.

Посилена увага до теми чоловічих та жіночих геніталій пояснюється вірою давніх слов'ян у магічні властивості ритуального сміху, який у весільному обряді мав сприяти успішному заплідненню та дітонародженню. Таким чином, на рівні пісенних текстів збережена міфологічна семантика сміхових елементів, що зростає на первісній опозиції життя-смерть, верх-низ. В свою чергу, ритуальний сміх в обряді викликаний згадкою про матеріально-тілесний низ і тягне за собою цілу низку народних ігор та забав каранавально-оргаістичного характеру, що супроводжуються фольклорними сороміцькими текстами, які здатні розкрити глибинний зміст найдавніших архаїчних підвалин весільної обрядовості українців.

Література

[1]Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Л., 1981, с. 215-226 (СМАЭ; вып.37); [2]Бандурка. Українські сороміцькі пісні. 279 с.; [3]Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 527 с.; [4]Богатирьов П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, 511 с.; [5]Бріцина О. Ю. Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства. К., 2006, 395 с.; [6] Брицына О. Ю. Исполнитель – текст – контекст (о методологической доминанте и практическом смысле интереса собирателя к контексту исполнения) // Фольклор: текст и контекст : Сборник статей. М., 2010, с. 67 – 79;[7] Івановська. О.П. Функціонально-контекстний напрям у фольклористиці // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 47. – 2009. – С. 75 – 82. [8]Кімакович І. І. Традиційний анекдот у контексті сміхових явищ української культури. Автореферат – К., 1996, 20 с.; [9]Житомир. Друкарня «Робітник». Кравченко, Б.Р., 159 с. Зап. від Остапа Безверхого. Весіллє в селі Вересах, Черняхівської вол. Житомірського пов. 11.09.1910; [10]Курочкін О. В. Українці в сім'ї європейській звичаї, обряди, свята. К., - 2004, 245 с.; [11]Курочкін О. В. «Метод синкретичних вузлів» і давні весільні ігри українців // Матеріали до української етнологеї. Вип. 3 (6) – К., 2003, с. 53-60; [12]Несен І. І. Весільний ритуал Цетрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX–XX ст.). К., 2004, 254 с.; [13]Топорков А. Л. Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки – М. Ладомир, 643 с.; [14]Толстой Н. І. Славянские древности, М.,2009, т. 4, 656 с.; [15]Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997, 449 с.; [16] Goldstein K. S. A Guide for Field Workers in Folklore. – Hatboro, Pennsilvania: Folklore Associates, Inc.; London: Herbert Jenkins, 1964. – XVIII, 199 p; [17]Записала Н.Дангулжи 11 листопада 2005 р. під час експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (скорочено: ДНЦЗКСТК) в с. Радогоща Лугинського р-ну Житомирської обл. від Кравчук Поліни Іванівни 1927 р. н. – Архів ДНЦЗКСТК, фонд Лугини – 2005, спр. Дангулжи, файл D11.11.1005,кас. № 5.

Наталія РУДАКОВА (Київ)

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ КОЗАКА В ЛІРО-ЕПОСІ ТА НАРОДНІЙ ПРОЗІ

Приділено увагу витокам козацтва і української фольклорної традиції та питанням міфопоетичної ґенези власне образу козака.

The attention is paid to the leaks of Cossacks and Ukrainian folk traditions and issues mifopoeticheskoy actual genesis of Cossack.

Досліджуючи архаїчні елементи в культурному комплексі українського козацтва як своєрідного вияву індоєвропейської мілітарної культури загалом, слід одразу ж заакцентувати фрагментарність джерельної бази проблеми. Це поки що не дає можливості повною мірою простежити генетичну спадкоємність і неперервність розвитку індоєвропейської військової культури безпосередньо від праіндоєвропейців IV-III тис. до н. е. Одначе наявних археологічних, лінгвістичних, фольклорних, історичних джерел усе ж достатньо для того, щоб вважати українське козацтво спадкоємцем загальноіндоєвропейської мілітарної культурної традиції, своєрідним різновидом військово-лицарської культури середньовічної Європи.

Про таку спадкоємність наводить на думку образ козака-характерника, який сформувався під впливом залишків стародавнього загальноіндоєвропейського культу воїна-звіра (вовка). Враховуючи схожість казок, легенд та переказів про вовків, перевертнів у балто-слов'янських народів, їх давнє автохтонне коріння, можна твердити, що українське козацтво не запозичило їх від сусідів, а прийняло в спадок від культури Київської Русі. Про це свідчить безперервність розвитку образу воїна-звіра в українській міфології – від язичницьких часів через культуру Київської Русі до пізнього середньовіччя. Відчутна близькість козацької міфології до духовної традиції княжих дружин X-XII віків (різновид ранньосередньовічних ватаг європейських лицарів) засвідчує глибокий генетичний зв'язок українського козацтва з військовою лицарською культурою Європи. Значну частину корпусу українського фольклору становлять численні казки, легенди, перекази про песиголовців, вовкулаків, перевертнів, козаків-характерників тощо, що є рештками індоєвропейського культу воїна-звіра та пов'язаних із ним уявлень, міфів. Саме образ воїна-звіра відіграв важливу роль у формуванні мілітарно-сакрального індоєвропейського культурного комплексу. Військові угрупування, військові чоловічі об'єднання первісних племен продукували власний ритуальний комплекс, своєрідні вірування, в яких чільне місце відводилося культу звіра-хижака.

За традиційною епічною схемою герой, який досягнув віку фізіологічної зрілості, відправляється з батьківського дому в чужі землі (ліс, гай, за «тридев'ять земель»…), аби пройти обряд посвячення – пережити тимчасову смерть із подальшим воскресінням, набути магічних властивостей та сакральних знань, завдяки яким можна буде перемогти короля чужої країни, одружитися з його дочкою й узяти «півцарства в придачу». Цей сюжет типовий для билин, чарівних казок, легенд.

Основою значної кількості сюжетів народної прози слід вважати історично вмотивовані тематичні формули смерті, довкола яких групується система мотивів. Аналізуючи твори цієї тематики, неможливо не спостерегти зіткнення різних рівнів етнічної свідомості в їх сюжетах. Трагічна розв'язка притаманна як творам, де герої мають реальних історичних прототипів (козацькі ватажки Наливайко, Нечай, Перебийніс тощо – «Довбушева кара», «Як Довбуш дістав силу», «Савур Могила», «Про Саву Чалого», «Ой, Морозе-Морозенко», «Семен Палій»), 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 – «Про козака

Щербія»). Смерть сприймається як одруження козака (йдеться про метонімічний образ, характерний для багатьох жанрів, – «Зрада»). У деяких сюжетах смерть замінюється шлюбом: дівчина, яка бажає одружитися з козаком, викупляє його. Виокремлюються також формули смерті – стереотипні, пов'язані з війною (козак «порубаний, посічений», страчений, вбитий – «Скарби Кобилиці», «Про Саву Чалого II», «Подвиги Семена Палія»), і, здавалося б, нелогічні, пов'язані з архаїчнішими 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 «Легенда про сотника Харка», «Богатир і кінь», «Богатирський кінь») – вісник і рятівник (дуже рідко цю роль відіграє дівчина, наречена). Зважаючи на те, що в багатьох творах образ рятівника відсутній, припускаємо, що він є похідним, утвореним за межею архаїчної традиції внаслідок вторинного фольклорного впливу. Слід зазначити, що, на відміну від інших жанрів (наприклад, балад), народна проза не ускладнена другорядними сюжетними лініями. Її сюжети групуються, зазвичай, навколо стрижневих образів (ворог – герой, герой – рідня або герой – помічник), що несуть основне ідейно-тематичне навантаження, окреслюють конфлікт і є сюжето- та жанроутворюючими компонентами. В основу конфлікту козацької прози покладено типову колізію – боротьба з ворогом. Трагічна розв'язка сприймається зчаста не як результат цієї боротьби, а як дія фатуму, наслідок відчуження жертви від родини, козацької громади.

Отже, очевидно, що історична проза первинно не виникала як проза конкретно-історична, для реального відтворення подій і життєправдивого показу історичних діячів. Основний шлях розвитку героїчного епосу – не втрата, а оволодіння історичним змістом у жорстких межах традиції, тому у 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.

Якщо детальніше розглядати своєрідність конфліктів досліджуваного жанру, то звертає на себе увагу та особливість, що найменший відсоток становлять твори з реальними суперечностями, котрі 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) чужій стороні (безрідності); у від'їзді козака з батьківщини; у позбутті 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, зазвичай, виражають ідею, що смерть жертви настає внаслідок 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 змієборчим міфом, мотиви якого відомі в багатьох жанрах східнослов'янського фольклору (казках, билинах, переказах) і належать до найпоказовіших прикладів загальноіндоєвропейської спадщини.

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 тотемістичного вірування функція образу коня як помічника-лікаря втрачається. Однак 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 художній вимисел, хоч елементи надзвичайного ще присутні (кінь говорить людським голосом). Із часом образ чарівного помічника в козацькому фольклорі поступається місцем історично реальному образові помічника-чури, молодшого товариша, який навчався військової справи, допомагаючи козакові.

Запорізька Січ, перебуваючи в стані безперервних воєн, час від часу відчувала потребу в поповненні свого складу. У зв'язку з цим на Запорізькій Січі були встановлені чіткі правила відбору молоді. Як зазначав Д.Яворницький «кожному, ким би він не був, звідки й коли 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 проути певне навчання» [1, 145]. «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» [2, 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.

У думах та історичних піснях знайшли відображення найважливіші етапи визвольної боротьби українського народу під проводом Богдана Хмельницького. На загал, пісенна епіка (особливо думи) заґрунтована на справжніх історичних подіях, представлених крізь призму народної уяви, що

є характерним для фольклорних творів. Відчуваємо тут і перманентну зміну настроїв: від войовничих, переможних закликів, глузуваннях над «гоноровим» супротивником на початку війни до сумних «передбачень», пов'язаних із смертю чільних ватажків народного руху, особливо «батька» Богдана. Відсутність у пісенних творах прямих звернень до деяких важливих подій, зокрема, Берестецької поразки чи Переяславської угоди (якщо не відносити відповідні тексти до втраченої частини української культурної спадщини) також має своє пояснення. Художній простір епічних творів обумовлений, у першу чергу, народним баченням таких загальнолюдських категорій, як добро, справедливість, віра, героїзм тощо. Слідами свіжих подій першими йшли твори, в яких чітко простежується хронікальне зображення з притаманною йому насиченістю місцевими реаліями, деталізацією «описів». Водночас поповнення козацького репертуару відбувалося за рахунок актуалізації «старих» історичних пісень, дум, у яких змінювалися імена, факти.

Увесь масив козацької епіки пройнятий національно-визвольними ідеями, пафосом звеличення народних ватажків і рядових звитяжців, які стали на шлях боротьби з чужоземними завойовниками. Норми народної етики й естетики потребували поляризації антитетичних сил – оборонців-героїв та їхніх ворогів. У переважній більшості козацька усна проза, як і думи та пісні, пов'язана з персонажем, історичний прототип якого називається в тексті або ж про нього неважко здогадатися. Традиційно багато народних героїв гине, але у зв'язку з цим твори не навіюють зневіри чи песимізму. Смерть за Україну сприймається як домінанта, що висвітлює сутність героя, виявляючи тенденцію до народного ідеалу. Ідеалізація ж народних борців за волю характерна для героїчного епосу загалом. Центральних персонажів дум і пісень творці фольклору наділяють тими якостями, якими, за народними уявленнями, герой повинен бути наділений, – силою, хоробрістю, благородством, кмітливістю. І нині козацький фольклор хвилює нас як пристрасне емоційно-художнє віддзеркалення тієї далекої лицарської епохи. Запорозька Січ була немов однією великою родиною – побратимством українських козаків. Недаремно М.Костомаров убачав у Січі своєрідне військове чернече братство, головними засадами якого були: справжнє військове побратимство, аскетизм, релігійність, готовність до небезпеки [3; С.19].

Як засвідчив аналіз текстів козацького фольклору, категорія героїчного набула в них своєрідного поетичного вираження. Образ козака-лицаря поставлено у загальноукраїнський контекст із акцентуацією його значущості в розвиткові історичної долі України. Попри наявність численних картин загибелі козака в творах різних жанрів відлунюють оптимістичні настрої, віра в перемогу. Маємо підстави твердити, що специфіка вираження категорії героїчного ґрунтується тут на сталій традиції, збереженій у багатьох фольклорних жанрах. Такий зв'язок неважко простежити між історичною піснею та легендою, переказом, усним оповіданням як на рівні поетичних тропів, так і на мотивному рівні.

Образ козака 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. 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.

Література:

1. Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. – Т.І. – К.: Наукова думка, 1990. – 560 с. 2. Історія України. – Львів, 1935. – Ч.3. – 284 с. [3] Костомаров Н.И. Казаки: Исторические монографии и исследования. – М., 1995

Ірина РУДНИК (Київ)

ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ У ТВОРАХ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ

Стаття присвячена дослідженню фольклоризму у творчості Дніпрової Чайки. Осмислюються засоби та прийоми використання фольклорного матеріалу. Визначаються основні структурні елементи, система тропів та фігур, сюжетно-композиційні особливості та специфічні ознаки, що були трансформовані авторкою у власний доробок з усної народної творчості.

The article deals with the study of folklore in the creative work of Dniprova Chaika. The article analyses the methods of use of folklore material and determines main structural elements, the system of tropes and figures, peculiarities of the plot, composition and specific features, which were transformed by the author in her own contribution of folklore.

Багато українських письменників у своїй творчості використовують культурний спадок свого народу. Серед них особливе місце посідає Дніпрова Чайка (літературний псевдонім Людмили Олексіївни Березіної). Фольклор для письменниці – це те підґрунтя, на якому зростає її поетичний хист і майстерність, джерело народних мрій та прагнень. У свої літературні здобутки авторка вправно вплітає фольклорні елементи з метою глибше заглибитися у психологію народних образів, розкрити їхній характер, своєрідний світогляд та менталітет. Тому її творчість наскрізь сповнена поетичним ладом пісенності, духом казки та легенди.

Питання впливу фольклорних мотивів на творчість Дніпрової Чайки малодосліджене. Частково ним займалися О. Дей та В. Пінчук. Зокрема, у вступній статті «Дніпрова Чайка – збирач народних пісень» до книги «Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах» (1974) літературознавці розглядають ставлення авторки до української пісні та її вплив на формування естетичних смаків письменниці. Цінними матеріалами для цього дослідження є спогади А. Конощенка та М. Лисенка, які здебільшого дають характеристику Людмилі Березіній як фольклористу та берегині української пісні. Цією проблемою займалася і О. Камінчук. У статті «Поетеса у прозі, прозаїк у поезії» («Українська мова й література в середніх школах» №3. – 2005) вона поділяє ліричну прозу Дніпрової Чайки на структурні типи: *оповідання-казка, оповідання-легенда, оповідання-притча і власне поезія в прозі*. Проте дослідниця не зосереджується детально на використанні фольклорних елементів у кожному типі. Згадує вищезазначені питання і А. Крат, а саме в нарисі «На крилах Дніпрової Чайки», що увійшов до збірки літературних

розвідок «Дніпрова Чайка» (1996), де вчений акцентує увагу переважно на доробку письменниці для дітей.

Таким чином, аналіз існуючих наукових розвідок доводить, що на сьогодні ще відсутня синтетична праця, в якій би глибоко і всебічно вивчалася означена наукова проблема, яка і становить предмет дослідження.

Дніпрова Чайка і усна народна творчість. Це питання можна розглядати у двох аспектах. У першому – це вплив фольклору на творчість письменниці, а в іншому – Людмилу Березіну можна позиціонувати як фольклориста, доробок якої є досить значним.

У пропонованій роботі головну увагу хотілося б зосередити на першому аспекті, оскільки аналіз творів показав, що в них авторка широко використовує фрагменти фольклорних зразків та художньо переосмислює їх мотиви та образи.

Тяжіючи до народнопісенної стихії, Дніпрова Чайка створює низку поезій, написаних у жанрі пісні. Такими є ранні вірші «Пісня» («Закувала зозуленька…»), «Пісня» («Ой, чого я наробила…»), «Лиха моя недоленька», «На лимані». Вони близькі до народних, стилізовані в дусі українського фольклору. У піснях звучать мотиви очікуваного щастя, туги за рідною країною, безталання, суму, печалі. Твори позначені замилуванням рідними краєвидами, роздумами над майбутнім героїв та співчутливим ставленням до простої людини. Аналіз вищезазначених поезій засвідчує досить багато ознак, які авторка трансформувала у свої поезії з ліричної пісні. Це, наприклад, широке використання письменницею пейзажів, які у піснях несуть особливо велике емоційне навантаження. Так у поезії «На лимані» авторка ніби пензлем художника змальовує розкішну красу Причорномор'я: «*Ой, широко лиман Розливається, Верболозом кругом Він квітчається. Над ним сонце ясне Усміхається І по хвилях вогнем Розсипається.»* [2; 239]. Така картина природи є не тільки фоном, але й виконує роль художнього паралелізму, тобто зіставлення двох явищ шляхом паралельного зображення, що допомагає розкрити внутрішній світ героя і переживання за його долю самого автора. Думка письменниці прикута до постаті зажуреного хлопчика, роздуми сповнені хвилюванням над майбутньою його долею, де на нього чатують і *«зла недоленька»,* і *«люте горенько»: «Чи надовго весна Прикотилася? Чи на щастя хлопча Уродилася?»* [2; 240]. Інший твір «Закувала зозуленька» авторка побудувала у формі звертання молодої дівчини до птахів як провісників долі, що у народній ліричній пісні віддзеркалює ритуали волхвування за допомогою птахів. Тут ми знаходимо соловейка, який витьохкує, що аж «*садок дрижить»*, жалібний спів сивої зозуленьки, яка наганяє зневіру і розпач. Твір сповнений сумним настроєм, гіперболізацією душевного стану героїні, у якої серце «*стогне та болить»*, та песимістичними роздумами над своїм майбутнім: *«…Вже я щастя, вже я долі Мабуть, не найду!»* [2; 237]. Мова у творах мелодійна, насичена ніжно-пестливими словами (*сторононька, зозуленька, недоленька, годиноньці*). З художньо-поетичних засобів письменниця найчастіше використовує епітети (*люте горенько, ясне личенько,очі ясні),* порівняння *(лиман заголосить, як звір)*, образи-символи (голуб – чоловік, парубок; голубка – жінка, дівчина; пугач – віщун нещастя, смерті).

Деякі твори письменниці з'явилися під впливом народної пісні. Яскравим прикладом є балада «Мати». Твір написаний, на думку одного із дослідників творчості авторки І. Немченка, на основі пісні «Ой у городі та й Одесії…», записаної молодою поетесою в Дніпровському повіті Таврійської губернії. У фольклорному варіанті героїня, що стала покриткою, з відчаю йде на злочин: власну дитину топить у річці. Антиподом народнопісенного образу матері-вбивці є дівчина *«безталанна, що долю згубила»*, яка не відбирає у своєї дитини життя, а вирішує всю себе віддати їй: *«Для тебе, дитинко, Жити повинна я, жить, не вмирать!»* [2; 255]. Щоб передати глибину душевних переживань дівчини у момент вибору між життям і смертю, письменниця використовує рядки, взяті з народнопісенного фольклору. Так, героїня звертається до річки, немов до сестриці: *«Річко, сестрице, прийми моє горе,… На моє тіло, неси його в море…»* [2; 255]. Але материнські почуття настільки сильні, що вони перемагають, звуть на шлях милосердя і людяності, мук і терпіння: *«Пізно од річки не дівчина хибка, - Твердая мати ішла, В серці гарячім великую силу Миру назустріч, як прапор, несла»* [2; 256]. Вірш написано у формі монологу, який носить сповідальний характер. Почуття дівчини і її спогади про щасливе кохання передаються у романтичному ключі: перші побачення і хвилини кохання проходили серед прекрасної природи, де свідками для закоханої пари були *«верби – свашки шепотливі»* та *«вітер – дружко жартівливий»,* молоду пару *«благословило… небо зірками», «місяць… сон їх стеріг»* [2; 254]. Балада, як і пісні про зрадливе кохання, відзначається драматизмом, що виявляється у напруженості змісту, психологічній насиченості та ліризмом – оспівуванням внутрішньої краси і величі материнської душі.

Ґрунтовні знання народної творчості й музики допомогли Дніпровій Чайці оволодіти технікою написання поезій у прозі загалом і «Морських малюнків» зокрема. На цих творах особливо позначився вплив фольклору. Аналіз оповідань «Суперечка», «Хвиля», «Дивний ткач», «Таємниця», «Скеля» показали, що в них авторка широко використовує засоби казкового епосу: сюжет, композицію, систему тропів і фігур. Так, зокрема, оповідання «Суперечка» та «Хвиля» увібрали в себе елементи казок про природні явища та небесні світила. Героями цих мініатюр є анемічні істоти, наділені людськими характеристиками: мовою, думками, здатністю спілкуватися, почуттями, емоціями. Ці образи не просто персоніфікуються, а постають у людській подобі: вони розмовляють, втомлюються, мають будинки, дітей, роботу. Так, наприклад, персонажем оповідання «Суперечка» є сонце, яке вміє всміхатися, засинати, дивитися *«червоно-сердитим»* лицем. Воно, як і людина, має дітей: землю, яка червоніє, соромиться, та море, яке одягнене в *«зеленоблакитний»* жупан. Земля і море – коханці, їх хоче розлучити лукавий вітер, він розносить брехні, спочиває у горах після денної роботи. Море лютує, немов жива істота, коли дізнається про зраду коханки, але, побачивши красу землі, припадає до її ніг, *«цілує і просить прощення,…і обидва в палкім поцілунку завмерли…»* [2; 135].

В оповіданнях «Дивний ткач», «Таємниця», «Скеля» знаходимо багато ознак, які притаманні чарівним казкам. Це, зокрема, незвичайність опису, таємничість, дивовижність подій, казковість. Центральним мотивом кожної мініатюри є зображення подорожі, дороги її головного персонажа,

використання чарівних предметів (клубочок ниток, який вказує шлях; тоненька гілочка з дерева раю, яка допомагає герою виткати дивний килим), основні події відбуваються десь далеко (за синім морем; на кримській високій горі), наявність фантастичного сюжету, який розгортається динамічно, у хронологічній послідовності. Твори мають тричленну структуру, тобто складаються із зачину, фабули та кінцівки. Дніпрова Чайка використовує особливе оформлення своїх оповідань, яке полягає у своєрідному обрамленні, запозичуючи з казки сталі зачини, що містять формули часу та місця. Так, наприклад, у фольклорному варіанті *«Колись давно жили собі…* або *«За льодяними горами, за синіми морями, жив собі…»* порівнюємо із зачинами авторки: *«Давно колись, дуже давно, не за пам'яті прадідів наших, за морем за синім жив-царював один цар»* «Таємниця» [2; 196], або *«Давно колись, дуже давно, на кримській високій горі стояли царські палати…»* «Скеля» [2; 136]. Для того, щоб твір мав композиційну завершеність, письменниця вживає фінальні формули (казкові формули зачину та фіналу визначені румунським вченим Н. Рошияном, а дослідниця Л. Дунаєвська зазначає, що вони цілком можуть бути застосовані до казкової системи українського фольклору [5; 444]). Наприклад, у народному епосі зустрічаємо: *«І жили вони довго, може, і тепер живуть, коли не повмирали»*, а в оповіданні «Таємниця» Дніпрової Чайки: *«Давно вже загинув і цар, і царські пригоди, немає вже й сліду царства, а й досі чутки полохливі бентежать безмовну пустелю.»* [2; 199]. У таких творах знаходимо яскраві описи персонажів, зокрема, їхньої зовнішності, внутрішніх рис та якостей, а також їхніх дій та вчинків, що є визначальною ознакою чарівних казок. Наприклад, у народній казці: *«А парубок був такий гарний, що царівна, як побачила, так і закохалася одразу»*, у Дніпрової Чайки: *«А вгорі на троні, мов лілея біла, у дрімоті панна голову схилила. Чорні, наче північ, кучері шовкові облягають личко біломармурове…»* «Дивний ткач» [2; 179]. Оповідання «Таємниця» багате на культові елементи, які, на думку багатьох фольклористів, є основою виникнення чарівної казки. Це, зокрема, звернення письменниці до культу землі, яка у казках додає сили, щедро родить високими урожаями, вміє зберігати таємниці. Так герой твору *«Іде в далеку нетрю-пустелю і, землю розривши, німий, без'язикий, самими вустами й зубами промовив страшну таємницю: «В царя під короною вуха ослячі». І зараз же з жахом закопує ямку і каменем завалює зверху. І, так вдовольнившись, вернувся на службу царськую.»* [2; 197]. У цьому ж оповіданні авторка використовує культ вогню, який в народному епосі постає очищувальною силою. Німий хлопчик, якого *«на локшину всього скришили, спалили на попіл...»,* відродився в образах трав та квіток. У творі Дніпрова Чайка вживає мотив різноманітних заборон**,** пов'язаних із давньою язичницькою традицією табу. Це можуть бути накази не заходити у певне приміщення чи кімнату, оминати певну територію, так *«Ніхто не насмів і подумать спочивок царський попсувати»* [2; 196]. Порушення табу завжди призводить до негативних наслідків, що і трапилося з хлопчиком, який став німим, бо *«цар йому втяв язика»* [2; 197].

Твори Людмили Березіної відзначається багатством і різноманітністю художньо-зображувальних засобів, які здебільшого пов'язані з народними джерелами. Передусім з народної творчості письменниця перейняли численні сталі епітети, які вживаються у функції коротких означень, що замінюють описи

(чорні очі, зелені сади, сира земля, білий світ, блідий місяць). Авторка широко використовує метафори, що є основою мови чарівних казок, наприклад, *«сонечко сипало золотом щиро», «гори лунали піснями», «хвиля полоще шовкове волосся»* «Скеля» [2; 137]. Улюбленим засобом Дніпрової Чайки виступає порівняння, яке досить часто зустрічаємо і у казковій оповіді*:* «*Легенька, як піна, як місячний промінь, ясна, як хвиля, прудка, жартовлива вийшла з обіймів матусі на берег плисковатий Мрія…*» «Хвиля» [2; 145]. При зображенні головних персонажів письменниця почасти застосовує гіперболу. Так, царю у оповіданні «Таємниця» було достатньо *«пальцем кивнути – сотні людей переповняться щастям, досить стулити суворії брови – тисячі гинуть без ремства.»* [2; 196]. Окремі описи у творах пересипані народно-розмовними висловами і образами, що сприяє мелодійності й казковості зображеного: *«…довго і мовчки дивилася скривджена мила на лютого друга. Розгніване сонце сховало обличчя у синюю хмару, всім сумно було і ніяково, лиш вітер один утішався: ревів, реготався і скиглив, аж поки себе вдовольнив, – втомився, поліз спочивати в безодню.*» («Суперечка») [2; 135]. Характерним для таких поезій в прозі є явище метаморфози: шляхом чарів, магічної дії чи прокляття люди перетворюються у звірів, птахів, каміння, та навпаки – речі можуть набувати вигляду людей. Наприклад, цариця-татарка через прокляття своїх дітей перетворюється на скелю (мініатюра «Скеля»). Задля досягнення емоційної напруги письменниця застосовує такий стилістичний засіб, як ретардація (від лат. retardatio – затримка, зупинка) – штучне посилення або затримка в розгортанні дії, та явище метапсихози (від гр. meta – після, через; та psyche – душа) – переселення душі померлого у птаха, дерево. Яскравим прикладом вищезазначеного є оповідання «Дві птиці», в якому головний герой засинає у вирішальний момент перед лицем небезпеки, а після загибелі стає птахом-сплюхою.

У літературному доробку Дніпрової Чайки знаходимо чимало оповідань, в яких сюжет будується на основі легенд, колись почутих письменницею чи створених нею самою. Таким мініатюрам притаманний драматизм, стійкість і завершеність сюжету, усі компоненти підпорядковані єдиній меті: виявити місце людини у світі природи, де людина підкоряється їй, а не навпаки. Будь-яке порушення законів природи призводить до негативних наслідків. Так, наприклад, у оповіданні «Дівчина чайка» головна героїня, вступивши у нерівну боротьбу з морем, стає чайкою. Для творів характерний мотив перетворення, іноді поєднується фантастика і реальність, що є типовим для фольклорної легенди. У їх основу покладено події історичного характеру, зокрема, в оповіданні «Тополі» – самозгуба дівчат, які перебували у полоні татарських завойовників; в мініатюрі «Буревісник» – загибель козаків-втікачів з неволі; в оповіданні «Дівчина-чайка» – самопожертва дівчини, яка ціною власного життя рятує козаків, човен яких розбився у морі; в основу твору «Мара» покладена розповідь про давньогрецького скульптора Менандра. Зустрічаються також зразки казкових та апокрифічних сюжетів («Морське серце», «Білий чорт»). У цих творах Людмила Березіна широко використовує символи. Наприклад, символом вічності, невмирущості є образ дівчини-чайки; символом неспокою виступає образ моря, хвилі; символом надії на краще життя народу стає образ зорі; символ скорботної жінки втілюється в образ долі.

Також слід зауважити, що світ фантастики, використаний авторкою у вищезазначених творах, виступає не як самоціль, не як об'єкт замилування, а як засіб зображення, як поетичне тло, на якому розгортаються події, взяті з реальної дійсності. В них підноситься громадське, суспільно-політичне значення слова. У оповіданнях-казках та оповіданнях-легендах (за класифікацією О. Камінчук [3;150]) письменниця розглядає актуальні проблеми часу: боротьбу за щастя і волю народу, надії на кращу долю та перемогу поневолених мас, а також ставить і розв'язує вічні морально-етичні питання – любов і зрада («Хвиля»), моральний обов'язок і особисте щастя («Дивний ткач»), прагнення до волі, доброти і душевної щедрості («Скеля»), особисті прагнення і відповідальність за долю інших («Буревісник»), сміливість і боягузтво («Морське серце»), героїчна самопожертва заради інших («Дівчина-чайка»).

Такі оповідання, як «Собака», «Миша», «Усякому своє», «Образ великого» увібрали в себе специфічні особливості, притаманні жанру алегорично-дидактичної оповіді-притчі. У таких творах Дніпрова Чайка звертається до поглибленого психологічного аналізу життя людей через аналогію між життям тварин і людським життям. В їх основі лежить алегорична розповідь з філософсько-етичним підтекстом, яка розкривається в кінцевій частині твору (сліпа вірність – «Собака», боротьба за життя – «Миша», кожен приносить найбільше користі на своїй батьківщині – «Усякому своє», боротьба за волю – «Образ великого»). Для цих мініатюр, як і для притчі, характерна стислість і влучність викладу, відсутність розлогих описів природи, речі згадуються лише за необхідності, дія відбувається «без декорацій», (тобто бракує описів, пейзажів, інтер'єрів), персонажі позбавлені зовнішніх прикмет (не дається їхніх портретних характеристик, елементи зовнішності згадуються лише за умови, що це необхідно для втілення ідеї), відсутнє розкриття їхніх характерів та індивідуальних рис. Композиційно твори складаються з двох елементів. Перший – це алегорична оповідь із прихованим символічним значенням; другий – ідея, що виявляється через розкриття змісту, закладеного в оповіді. Сюжетні елементи у творах розміщені вільно, що є головною ознакою притчі. Це, як правило, динамізм та напруга розповіді, які зростають до кінця оповіді, а завершення, в якому втілено головну ідею, є водночас кульмінацією та розв'язкою. Головною ознакою таких оповідань є те, що вони побудовані на основі порівняння, яке наповнене особливим символічним значенням. Так, наприклад, в мініатюрі «Миша» люди порівнюються з мишами, серед яких одні бенкетують, а інші з жаху кидаються на всі боки.

Таким чином, проведений аналіз віршів, поезій у прозі Дніпрової Чайки переконує нас у тому, що авторка широко використовує фольклорний матеріал та творчо його вплітає в структурну канву своїх творів. Доречне застосування письменницею сюжетно-композиційних елементів, специфічних ознак свідчить про те, що Людмила Березіна пізнала у всій глибині особливості української народної пісні, казки, легенди та притчі, була обізнана з символікою українського фольклору. Фантастичні сюжети, казковість та легендарність у творах авторки – все служить для змалювання якогось явища чи події, возвеличення чи осуду якоїсь риси характеру. Вміле поєднання фантастики і реальності сприяє актуалізації сюжетів, а введені дидактичні елементи наповнюють твори мораллю та інформативністю. Образна система, яку

письменниця використовує у своїх творах, спонукає читачів задуматись над сенсом життя, його духовними цінностями, вічними істинами – такими як любов, добро, справедливість, вірність.

Література:

[1] Дей О., Пінчук В. Дніпрова Чайка – збирач народних пісень // Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах. – К.: «Музична Україна», 1974. – С. 5-10; [2] Дніпрова Чайка Твори. – К.: ДВХЛ, 1960. – 512 с.; [3] Камінчук О. Поетеса у прозі, прозаїк у поезії // Українська мова й література в середніх школах. – 2005. – № 3. – С. 150-154; [4] Конощенко А. Дніпрова Чайка (спогади) // Україна. – 1927. – № 5. – С. 124-125; [5] Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – 3-тє вид., стер. – К.: Знання-Прес, 2005. – 591 с.; [6] Лепеха Т. Українознавство: Навч. посіб. – К.: «Просвіта», 2005. – 376 с.; [7] Лисенко О. М. В. Лисенко (спогади сина). – К.: «Мистецтво», 1966. – С. 280; [8] Пінчук В. Дніпрова Чайка: Життя і творчість. – К.: «Вища школа», 1984. – 120 с.

Наталія САЛТОВСЬКА (Київ)

НАУКА ПРО ФОЛЬКЛОР У ШЕВЧЕНКОВОМУ УНІВЕРСИТЕТІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Наша розвідка присвячена світлій пам‘яті вчителя – Лідії Францівні Дунаєвській. Кожному в житті доля дарує зустріч з тими, хто певною мірою відіграє у нашому житті важливу, а може й визначальну роль. Мені пощастило, я мала щастя працювати з професіоналом високого ґатунку в усіх сферах її діяльності. Дякуючи її науковому та педагогічному таланту, неперевершеним організаторським здібностям ми маємо двадцятилітню історію кафедри, маємо спеціальність із двома спеціалізаціями.

Це наша кафедра своєю діяльністю започаткувала професійну підготовку фольклористів в Україні. І продовжує працювати над розвитком науково-методичної бази не лише у межах кафедри, а й у межах держави як орієнтир для навчальних закладів вищої освіти України.

За цей короткий як для історії час колективом кафедри було створено і впроваджено в навчальний процес навчальний план спеціальності «фольклористика», який до сьогодні витримав ряд редакцій. На основі базового плану було створено три нових, оскільки сьогодні ми даємо кваліфікацію за трьома освітніми рівнями: «бакалавр», «спеціаліст», «магістр». За роки свого існування члени кафедри розробили та апробували 60 навчальних курсів (базових та спеціалізованих дисциплін), які нині забезпечують навчальний процес. Вдосконалили програми навчальних та виробничих практик, розширили їхні бази.

Розробили напрями діяльності наукової роботи, результатом якої є ряд наукових та методичних розробок, захищено понад 50 дисертаційних досліджень.

У 1992 році кафедра починалася з 1 проф. Бойка В.Г. 6 доцентів: Дунаєвської Л.Ф., Таланчук О.М., Доридор Г.К., Копаниці Л.М., Малинської Н.А., Росовецького С.К., – та 1 викладача Шурка Леоніда. Сьогодні кафедра – це 5 професорів (Івановська О.П., Копаниця Л.М., Росовецький С.К., Сегеда С.П., Павленко І.Я.); 4 доценти (Наумовська О.В., Марчун О.В., Павлов О.Д.,

Салтовська Н.В.); 4 асистенти: Рудакова Н.І. (кандидат наук), Лещинська С.С., Лихограй Р.В., Хоменко Н.М.

Варто зауважити, що на кафедрі від її заснування була аспірантура та докторантура, власне її випускники і поповнили професорсько-викладацький склад.

Одним із напрямів наукової діяльності кафедри є дослідження історії фольклористики. Пріоритетним тут залишається питання становлення фольклористики в Шевченковому університеті – починаючи від дослідження наукової спадщини першого ректора університету М.Максимовича і закінчуючи науковим доробком наших сучасників.

Наша розвідка у минуле фольклористики в Шевченковому університеті ще триває, але сьогодні хотілося б поділитися з вами нашими нинішніми напрацюваннями. Насамперед, із дослідницької точки зору для нас важливим було з'ясувати, хто і коли перший в університеті зацікавився вивченням народної творчості, як це зацікавлення репрезентоване в науці і як репрезентоване в навчальному процесі. Адже для кафедри сьогодні важливими є не лише наукові відкриття, а й реалізація цих здобутків в навчальному процесі.

Отже, наше студіювання історії фольклористики в університеті привело до таких висновків. Як відомо, Київський університет (тобто Університет Святого Володимира – 15 липня 1834 року) був заснований на засадах популяризації російської науки та культури, що в кінцевому результаті мало призвести до тотальної зросійщеності «Малоросії». Проте цього не сталося. Першим ректором університету був призначений Михайло Максимович. Він же був і деканом історико-філологічного відділу та очільником кафедри російської словесності (1834-1841). На момент призначення ректором у Максимовича вже було чітко сформоване бачення української історії, культури, мови, його подальша діяльність лише збагатила, чи, швидше, дала підґрунтя для розвитку української фольклористики, історії, мови, літератури. Своїми ґрунтовними студіями народних пісень він заклав фундамент української фольклористики. Хоча у викладацькій діяльності, на жаль, Максимович ще не міг ні зреалізувати, ні утвердити українознавчих студій через заборону викладати українською мовою, ба навіть хоча б натякати на існування української культури, народу, творчості.

Наступний етап у розвитку фольклористики репрезентують праці викладачів Київського університету – переважно істориків за фахом. Зокрема, завідувач кафедри російської історії Микола Костомаров (1844-1847), який залишив у своїх працях низку важливих зауваг, вимог і побажань щодо наукових принципів збирання, записування і систематизації творів усної словесності. Розробив одну з перших генологічних класифікацій української народної поезії. В дослідженнях застосовував методи і підходи різних напрямів та течій. Здійснив спробу «виписати» українську міфологію.

Значну роль у вивченні етнографії та фольклору Правобережної України відіграв створений у 1873 р. в Києві Поденно-Західний відділ Російського географічного товариства, активними діячами якого були викладачі університету Михайло Драгоманов та Володимир Антонович. Результатом роботи відділу було видання 2-х томів «Записок» відділу, що містять цікавий статистично-етнографічний матеріал, а також двотомне видання

«Исторические песни малоруського народа» підготовлені М.Драгомановим та В.Антоновичем. Третій том «Записок», як відомо, не вийшов у світ, хоча і був зданий до друку, через закриття відділу. Наукова і педагогічна діяльність Драгоманова і Антоновича була присвячена в основному історії: Михайло Драгоманов (1864-1875) займався дослідженням історії стародавнього світу та етнографії. Професор Володимир Антонович (1830-1908 рр.) науково-педагогічну діяльність в галузі історії сполучав з археологічними, етнографічними та археографічними заняттями.

В «Історії Київського університету» вид.1959 року зазначено, що наукова і педагогічна діяльність перших київських істориків поклала початок розвитку історичної науки в Київському університеті [с.184]. Проаналізувавши науковий доробок «перших істориків» у галузі народної творчості, можемо з впевненістю стверджувати, що вони поклали початок і розвитку української науки про народну творчість.

Професор кафедри слов'янської філології Олександр Котляревський у 60-х-80-хрр.XIX ст. активно студіює обрядовий фольклор, епічні жанри народної творчості слов'ян. XIX століття стає для української фольклористики в Університеті періодом накопичення емпіричного матеріалу. Це і перші збірники зазвичай народних пісень – той жанр, який першим привернув до себе увагу. І перші розвідки з міфології, перші спроби класифікації, дослідження ґенези жанру.

Початок XX століття стає для Київського університету новим етапом. Активізація народно-демократичних рухів призвела і до корінних змін у навчальному та науковому процесі. Для розвитку українознавчих студій нарешті настає плідний час в Україні. В 90-х рр. XIX ст. на кафедрі російської словесності починають викладати спеціалісти з народної словесності та нової російської літератури (так їх тоді назвали) Андрій Лобода та Микола Дашкевич, останній провадив дослідження билинного епосу, а праці Лободи носили різносторонній характер результатом досліджень була, зокрема і розробка «Лекцій по народной словесності» (Київ, 1912), яка довго залишалася актуальною при викладанні фольклору і в пізніший час. Зрештою фольклористичний доробок обох учених є важливою складовою у розвитку української фольклористики, але сьогодні ще належним чином не оцінений.

У 1903 році на посаду професора кафедри було обрано Володимира Перетца. Впродовж наступних 11 років він викладав історію стародавньої російської літератури та ряд суміжних дисциплін. Розгорнув широку науково-дослідницьку діяльність. Перетц був одним з перших професорів, хто публічно виступав за створення кафедр української мови та літератури.

У відділі рукописів Інституту літератури зберігається листування В.Перетца з І.Франком, останнього В.Перетц бачив очільником кафедри української літератури в Київському університеті. Проте, не судилося.

Але дякуючи, організованому В.Перетцом, семінару – 1904 році на його базі – була створена філологічна школа, яка дала науці плеяду блискучих учених, письменників: В.Петрова (Домонтовича), П.Филиповича, М.Драй-Хмару, М.Зерова, Д.Чижевського, Івана Огієнка, С. Маслова, О.Назаревського.

У фольклористиці, Перетц, залишив ряд розвідок з дослідження паремійних жанрів, народної лірики, ввів до наукового обігу термін «пісні

літературного походження», застосовуючи глибокі знання з давніх писемних пам‘яток вчений намагався вивести ґенезу фольклорних жанрів.

На загальностудентській сходці 16 жовтня 1906 р. була схвалена записка з вимогою відкрити в університеті кафедри історії України, української мови, літератури, права. [с.295 Історія КУ], але українських кафедр, за які так ревно ратував у Київській пресі (Киевские Отклики) професор Володимир Перетц, в університеті не відкрили.

Кафедри: української мови, української літератури, української історії – на історико-філологічному факультеті та кафедри історії західно руського права – на юридичному факультеті, з викладанням на цих кафедрах українською мовою відкрили в університеті лише на 1917/18 навчальний рік. Як свідчать архівні матеріали, комплектування кафедр проходило дуже мляво [с.316 ІКУ]. Конкурс був оголошений 18 листопада 1917 року, а його результати не були підведені аж до весни 1918 р. Протягом цілого року на кафедрах історії української мови та історії української літератури працювало лише по одному лектору, що вели загальні курси.

Кафедра української літератури повноцінно запрацювала в Київському університеті починаючи з 20-х років XX століття. Курс усної народної творчості читався в курсі історії української літератури. Історію української літератури викладали і досліджували академік АН УРСР Андрій Лобода, проф. Сергій Маслов, доц. О.Назаревський (20-х – 30-х рр.)

З 1933/34 н.р., після відновлення Київського державного університету, на кафедрі почав працювати відомий на той час фахівець з історії давньої української літератури і народнопоетичної творчості, діалектології, книгознавства та історії мистецтва проф. Павло Попов а згодом і член-кореспондент АН УРСР (1939) який крім читання лекцій, здійснював наукове керівництво підготовкою аспірантів з історії української літератури та народної творчості. Проф. Попов прочитав курси історії давньої української літератури та українського фольклору і створив на їх основі перші вузівські програми з цих предметів.

Як керівник авторського колективу і співавтор проф. Попов П. провів велику роботу із написання і підготовки до друку двотомної наукової праці «Українська народна поетична творчість», яка опублікована в 1955-1958 рр. у видавництві «Радянська школа». Цей підручник для вищих навчальних закладів залишався єдиною методичною розробкою з народної творчості аж до 1983 р. Опублікував працю «Про деякі питання теорії народно-поетичної творчості» (1955). Крім професора П.Попова в галузі дослідження народної творчості працюють доц.Сидоренко Галина Кіндратівна і викладач О.М.Хмелівська (теоретичні статті, публікація текстів, участь у створенні програми). На кінець 50-х рр. кафедра видала ряд програм нормативних курсів з літератури серед яких і програма з народної творчості.

У 50-х роках на кафедрі української літератури починає викладати учень академіка Попова – Михайло Грицай (захистив кандидатську під керівництвом Попова). Коло наукових інтересів М.Грицая лежить у царині давньої літератури та фольклору. За своє порівняно недовге наукове життя залишив чималу спадщину близько ста наукових праць серед яких «Українська драматургія 17-18 століть і фольклор», збірки фольклору, праці з давньої літератури.

Протягом тривалого часу читав курс народної творчості, який постійно вдосконалював. Грицаєм була розроблена нова програма викладання курсу народної творчості, яка успішно пройшла апробацію в аудиторії. Як результат цієї діяльності був виданий підручник для вищих навчальних закладів «Українська народнопоетична творчість» (1983) в якому розділи: «календарно-обрядової поезії», «прислів'я та приказки», «народна драма», «думи», «Історичні пісні», «ліричні пісні» були написані М.Грицаєм. А розділи: «Загадки», «Пісні-балади», «Коломийки та частівки», «Казки», «Анекдоти», «Легенди і перекази» були написані ученицею Михайла Грицая – Лідією Дунаєвською. Співавтором підручника був і професор Бойко В.Г. «Пісні літературного походження», «Робітничий фольклор і революційні пісні», «Радянська народнопоетична творчість». Підручник, незважаючи на вимушену певну ідеологічну заангажованість, і сьогодні залишається актуальним навчальним матеріалом.

Михайло Грицай викладав лекційний курс народної творчості, а семінарські заняття за ним вела Лідія Дунаєвська. Так починався шлях у велику науку майбутнього зачинателя професійної фольклористики в Україні. З 1987 року лекційний курс з народної творчості читала вже й сама Дунаєвська, активно друкувала наукові розвідки з народної прози. Готувала до друку збірники народних казок, а перебуваючи в докторантурі на початку 90-х вдосконалювала свої знання з фольклористики та планувала відкриття кафедри.

Так, коротко можна окреслити історію становлення фольклористики в Шевченковому університеті. А наші розвідки в царині історії фольклористики в університеті продовжуються, сподіваємося колись на гідне їх завершення – науковою розвідкою чи й підручником.

Кафедра фольклористики – сьогодні з гордістю перегортає сторінку своєї двадцятилітньої діяльності.

Література

1.Історія Київського університету 1834-1959. – К., 1959. – 629 с. 2.Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Незабутні постаті: Довідково-біографічне видання. – К., 2005. – 464 с. 3. Наумовська О. Михайло Драгоманов як один із основоположників української фольклористики // Сучасні проблеми вивчення фольклору та літератури у вищих та середніх навчальних закладах. - Мелітополь-Київ, 1996. – С. 38-45. 4. Підгорна Л. Фольклористичні концепції Миколи Костомарова. – Л., 2008. – 71 с. 5.Федас В. М.Максимович – збирач і видавець українського фольклору // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. Наук. праць. Вип.4. – К., 1996. –С.22-31.

УДК 929 Іванов П. : 39(477) „189/190"

Ольга СОРОКІНА (Луганськ)

ДОРОБОК П. ІВАНОВА ЯК ДЖЕРЕЛО З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ ЕТНОГРАФІЇ КІНЦЯ XIX - ПОЧАТКУ XX СТ.

У статті розглядається доробок П. Іванова, присвячений проблемам вітчизняної етнографії кінця XIX – початку XX століття. Спадщина етнографа попри значну кількість публікацій залишається маловивченим. Елементи культурологічного аналізу, що властиві працям П. Іванова, роблять їх цінними для

вивчення сучасної етнографічної науки. Матеріалом для теоретичних узагальнень слугують праці П. Іванова „Народные рассказы о Доле", „Знахарство, шептанье и заговоры в Старобельском и Купянском уездах Харьковской губернии", „Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии".

Ключові слова: етнографія, звичаї, побут, спадщина, ментальність.

This article studies the scientific heritage of P. Ivanov which is devoted to the problems of the national ethnography of the late XIX-th century – beginning of the XX-th century. The scientist's heritage despite the considerable number of publications has still been little studied. The elements of the cultural analysis, which are characteristic of the works of P. Ivanov, make them very valuable for the modern ethnographic science. The object of the theoretical summeries are works of P. Ivanov „The folk tales about the fale", „Sorcery, whispering and spells in Starobelsk and Kupyansk uyezds of the Kharkov province", „life and believes of the peasants of Kupyansk uyezd of the Kharkov province".

Keywords: ethnography, custom, life, heritage, mentality.

Етнографічна наука нашого часу на основі переоцінки світоглядних і культурологічних підходів активно переосмислює й освоює науковий доробок вчених, що працювали на початку XX ст.

П. Іванов є одним із провідних етнографів і фольклористів кінця 19 ст.-початку 20 ст., Людина, чиє ім'я стоїть в одному ряду з іменами таких відомих дослідників звичаїв побуту та усної народної творчості українців, як П.Чубинський, М.Маркевич, Т.Рильський, Б.Грінченко, І.Манжура, Д.Яворницький. Індивідуальна особистість та етнографічно-пошукова діяльність П. Іванова на межі 19 – початку 20 ст. складає неповторне явище у вітчизняній етнології, проте є недостатньо дослідженою.

Дослідженню окремих складових етнографічної діяльності П. Іванова присвячені праці таких українських вчених, як А. Пономарьов, Г. Лозко, С. Марчук, В. Бабченко, Г. Намдаров, Н. Гогохія та ін.

Мета статті – схарактеризувати основні аспекти етнографічних студій П. Іванова, визначити їх роль в історії вітчизняної фольклористики, етнології й перспективи використання в сучасних наукових дослідженнях.

Діяльність П. Іванова на терені етнографії та краєзнавства почалася з 1870 р., коли його обрали членом товариства дослідників природи при Харьківському університеті. У «трудах» товариства було надруковано перші розвідки П.В.Іванова про різні види комах в околицях Куп'янська. Поглиблене, систематичне вивчення ним етнографії та фольклору Куп'янщини припадає на початок 80-х рр. Розгортанню збирацької роботи сприяло і те, що Іванову вдалось залучити до неї своїх коллег - сільських вчителів. Усі подальші роки вони складали кістяк його кореспондентської мережі. Безперечною заслугою П. Іванова було визначення тематики збирацької роботи, складання запитальників та анкет, розробка методики опитування. Так, в одному з листів до М.Сумцова він робить такий висновок щодо складання програм-запитальників: «чем шире, обширнее и сложнее программы - тем скудже и ограниченнее получаемый материал». Щодо збирання матеріалу, то він вважав за доцільне використовувати принципи, прийняті у природознавчих науках:»Что делают ботаник и зоолог при ознакомлении с флорой и фауной какой-нибудь местности, то же должен делать собиратель поверий, преданий, сказок, песен и т. д. Как первые, ботаник и зоолог, составляют перечни видов растений и животных, описания

местных разновидностей и их новых видов, так точно следует, по моему мнению поступать собирателям словесных произведений» [1, с. 210].

Перша етнографична розвідка П.Іванова «Вірші на Рождество Христово» була надрукоана в «Киевской Старине»(1882, №11). Через три роки з'явилась добірка етнографичних записів «Знахарство, шептанье и заговоры в Старобельском и Купянском уездах Харьковской губернии». На цей час вже визначилася основна мета етнографа - згрупувати й почати публікувати зведення оригінального фольклорно - етнографічного матеріалу, який би збирався колективними зусиллями кореспондентів в межах одного повіту. Мрія скласти великий «Купянский сборник материалов по этнографии. От колыбели до могилы», який репрезентував би всі сторони духовного життя українського селянина (народний календар, весільну та поховальну обрядовість, ігри, пісні, казки), стала справою його життя. Але одразу виникли труднощі: давались взнаки фінансові перепони, тому матеріал доводилось публікувати по частинах, не дотримаючись бажаної послідовності, до того ж в різних періодичних виданнях, зокрема «Этнографическом обозрении», «Харьковском сборнике», «Киевской Старине», «Сборнике Харьковского Историко-филологического общества» тощо. Тому в більшості публікацій повторювався підзаголовок великого зібрання: «Материалы для характеристики миросозерцания крестьянского населения Купянского уезда». А те що було надруковане Івановим за три десятиліття його праці у галузі народнознавства має дійсно енциклопедичний характер. Так, якщо Іванов пише розвідку «Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате», то на 30 сторінок розписана така вичерпна інформація про хату в цілому і про всі її атрибути (двері, вікна, піч, поріг).

Найбільш відомою і досить фундаментальною працею, що містила 216 стор., є дослідження П. Іванова «Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии», яка була надрукована у 17 томі «Сборника Харьковского историко-филологического общества» за 1907 рік. Тут день за днем простежений весь селянський рік - і нема такої події, такого свята, які б не були позначені й витлумачені у цьому своєрідному календарі. Це видання 1907 року стало можливим завдяки невеликій сумі грошей, яка була відписана Іванову його братом. Через кілька років до редакції «Этнографического обозрения» Іванов надіслав новий матеріал - збірку казок Куп'янського повіту (246 казок та 157 варіантів до них - більш ніж 2 тис. сторінок рукописного тексту), проте за браком коштів видання не було здійснене. Зараз цей невиданий «Сборник» зберігається в архіві відділу етнографії товариства прихильників природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті.

Варто зазначити, що дослідник приділяв велику увагу особливостям говірок Харьківської губернії та намагався передати їх у своїх записах. Через століття прийдешні етнографи повною мірою оцінили, наскількі важливібули вибагливість та сумлінність їхнього попередника у фіксації та викладенні емпіричного матеріалу.

Збирацькі інтереси П. Іванова об'єднані навколо тієї галузі народознавства, яка торкалась саме духовної культури українців. Власне, підвищений інтерес до духовного життя народу був загальною тенденцією

розвитку етнографічної науки наприкінці 19 ст. Але розвідки П. Іванова, крім вже зазначеної регіональної специфіки, відзначалися ще й винятковістю сюжетів. Зокрема це стосується добору матеріалу щодо персонажів «нечистої сили»: вовкулаків («Кое-что о вовкулаках и по поводу их»; «Вовкулаки»), відьом, упирів, домовиків, водяників та русалок («Народные рассказы о ведьмах и упырях», «Народные рассказы о домовых, леших, водяных и русалках») тощо. У сукупності ці статті становлять найрідкіснішу збірку демонологічного фольклору – настільки розповсюдженого, настільки ж недостатньо зафіксованого та описаного, особливо в регіоні Східної України. Світ культури „другої природи", царини артефактів в усі часи виступав для дослідника загадковим і навіть таємничим феноменом. Саме ця обставина сприяє зацікавленню в історії походження та світобачення образів відьми, упирів, домовиків.

Зазвичай П. Іванов намагався займати якомога більш сторонню позицію по відношенню до зібраного матеріалу, подавати етнографічні відомості, як він писав, «просто, так сказать, с летописной безыскусственностью», Але у статті «Народные рассказы о Доле» він зробив спробу, спираючись на наявний фактичний матеріал, певним чином узагальнити і головне - класифікувати різноманітні відомості про Долю записані в Куп'янському повіті Харківської губернії.

У слав'янській міфології Доля була втіленням щастя, вдачі, які даруються людині божеством. Поруч із доброю долею як персоніфікацією шастя в міфологічних, а пізніше і в фольклорних текстах виступає її антипод – недоля, лихо, біда, злидні. Починаючи з другої половини 19 ст., ці персонажі викликали значний інтерес у дослідників, з'явилась література, присвячена цій проблемі (наприклад: Потебня О. «Про Долю та споріднених з нею істот», Веселовський А.Н. «Розвідки у галузі руського духовного вірша», Васильєв М. «Антропоморфічні уявлення у віруваннях українського народу» тощо). У своїй розвідці П.Іванов виділяє три основних погляди народу на Долю:

1). природжена Доля - душа предків;
2). Доля - Янгол;
3). Доля - душа людини, її двійник.

Ці розрізнання зроблено дослідником на основі 16 записаних ним у повіті народних оповідей. Такий його підхід викликав заперечення сучасників (зокрема, В.Богданова) щодо розмежування двох семантичних полів: « Доля - душа предків» і « Доля - душа людини». Але кожний, хто знайомився з цим дослідженням, був у захопленні від архаїчності зразків, надзвичайної яскравості етнографічних подробиць, зафіксованих автором. Особливо це стосується мотиву про те, як можна побачити Долю, підкорити її, а також сюжетів про перевертність Долі, про Долю-Янгола тощо.

У коло зацікавлень дослідника, яке ним самим окреслювалось як «народні уявлення та вірування, що відносяться до зовнішнього світу» включалися також сюжети, повз які до того часу проходила більшість дослідників. Це стосується, зокрема, народних звичаїв, обрядів та вірувань, що пов'язані з «малоруською» хатою, комплексу вірувань про дні тижня, детального опису родильної обрядовості та дитячого фольклору, поглядів на

людську душу тощо. Тож його праці – це винятково цінне джерело для вивчення ментальності українського народу, його звичаїв, традицій, побуту.

У той час, коли працював П. Іванов, у світ виходило багато різних досліджень, які пропагували й популяризували етнографічні матеріали, як, наприклад, «Міфи та легенди українського народу» Г. Булашева. Одне з почесних місць серед цих праць по праву належить Петру Васильовичу Іванову. На українському ґрунті така людина зросла на хвилях любові до свого краю, народу, мови, культури.

Таким чином, доробок П. Іванова є важливим джерелом вивчення особливостей побутування народних звичаїв, традицій, побуту мешканців Східного регіону України. Його праці охоплюють різні аспекти життя народу, його матеріальної та духовної культури, вимальовують специфічні риси ментальності. Демонологія виступає змістовним і невід'ємним елементом культури, а історична трансляція демонологічних образів – типовий історико-культурний процес.

Подальшого вивчення потребують питання поглибленого дослідження етнографічної спадщини П. Іванова, моделі його біографії в сучасній науці.

Список використаної літератури

1. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьов та ін. – К. : Либідь, 1991. – 637 с. 2. Красиков М. Таємничий П. І. // Берегиня. -- 1998. – 1-2 число. 3. Булашев Г. Українські народні легенди та повір'я. – К. : Либідь, 1992. 4. Краєзнавчі записки: Вип. 2 / Луганськ. обл. краєзнав. музей; авт. кол.: І. М. Захарченко, В.І. Золотарьов, В.І. Подов та ін. – Луганськ, 1993. – 69 с. 5. Гогохія Н. Т., Климов А. О. Українська етнографія. – Луганськ: Альма-матер, 2006. – 90 с. 6. Луганщина: етнокультурний вимір / Голова ред. кол. О. А. Галич. – Луганськ: Альма-матер, 2001. – 360 с.

Петро СОСЕНКО (Київ)

ТРАДИЦІЙНА МЕТЕОРОЛОГІЯ І МЕТАФІЗИЧНІ МОДЕЛІ ГОГОЛЯ: «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Досліджуються демонологічні структури та метафізичний смисл поеми Гоголя «Мертвые души». Основою розуміння є мітологійна структура і метафізика повісті «Сорочинская ярмарка». Остання є своєрідною метеорологічною моделлю, побудованою Гоголем на основі уявлень про фізичні та метафізичні виміри вихору, за зразком традиційної слов'янської метеорології/демонології. Ключові слова: вихор, нечиста сила, митець, метафізика.

The demonological patterns and the metaphysical sense of Gogol's poem «Dead Souls» are investigated. The basic understanding is derived from the mythological structure and metaphysics of «Sorochyntsy Fair». The latter novel is a peculiar meteorological model, elaborated by Gogol with account for physical and metaphysical vortex dimensions revealed in the traditional Slavic meteorology/demonology. Key words: vortex, impure force, artist, metaphysics.

Контракт з нечистим. Контракт з нечистим, купівля-продаж душ живих і мертвих, — це основний, наскрізний метафізичний мотив у творах Гоголя, особливо сильний у повістях «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед рождеством», «Пропавшая грамота», «Вий» та в поемі «Мертвые души». Інший такий мотив — це викрадення/підміна світа-світла, світу любовного (духовного), який задають гоголівські демонологічні

фіґури крадіжки нечистої силою світил, а також дітей, дівчат (дівочості), любови жінок/чоловіків[1)]. Обидва ці мотиви, як і мотив весілля нечистого («Сорочинская ярмарка»), характерні для традиційної демонології, де всі три є проявами — окремими вимірами — загального багатовимірного мотиву затемнення астрального неба та руйнування його живих символів (*мотив викрадення Світа*). Цей мегамотив і пов'язані ним мітологійні фраґменти/фіґури, символи і обряди збираються в певну систему правд (*метафізика астрального неба*), в основі якої шанування астрального неба (Творця) і яка є частиною традиційної онтотеології. Виходячи з традиційної демонології, можна стверджувати, що руйнування астрального неба[2)], викрадення Світа, — що символізує також затемнення, деформування свідомості, бурхливу стихію несвідомого, — є основною характеристикою нечистої сили та механізму її дії[3)].

«Сорочинская ярмарка», вихор-весілля нечистого, є ключем до розуміння демонологічної структури та метафізичного смислу творів Гоголя. Метафізичне тлумачення цієї повісті дозволяє проявити метафізичну тему поеми «Мертвые души»: про нечистого, що вихором несеться країною, змертвляючи душі, накопичуючи все більше душ мертвих; демонічний вихор захоплює країну; все — на тлі тотального духовного затемнення, заперечення морального Закону (кінець світа). Згідно світового реліґійно-мітологійного досвіду затемнення означає мікрокосмічний розлад, який спричиняє руйнування макрокосмосу, а пов'язаний із занепадом, розкладом (*corruptio*), влади[4)] [14: 389].

Чічіков зізнається, що його життя — вихор [5: 108]: «*Вся жизнь была точно вихорь буйный или судно среди волн, по воле ветров*.»[5)] Його приїзд обертає на вихор ціле місто[6)]. Такий же вихор він знімає навколо себе вже засаджений до в'язниці [5: 117—118], пішли навіть чутки, чи випадкові, що «*народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие<-то> мертвые души*» [5: 118]. Чічіков є метафізичним символом нечистого. А хто ж він сам? «*Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель.// Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название не очень чистых*.» [4: 241—242] На противагу Творцю і Господарю Світа, Чічіков — інший «хозяин», «приобретатель» і володар мертвих душ. «*Главная сила дьявола — умение казаться не тем, что он есть*» [9]. Це також головна сила і особливість Чічікова: надувать інших, напускати ману, підкоряти своїй волі,[7)] — «*сатанинське навожденіе*»[8)]. Фіґура його така ж демонічна[9)], як і парубка в білій свитці — Гріцька, «Голопупенкова сына»[10)], з повісті «Сорочинская ярмарка». Поема виказує справжнього чортового сина. Оскільки Чічіков переконує, що таких, як він, — тьма, а «*автор*» поеми це показує, то стає ясним гоголівське протиставлення дітей нечистого дітям Творця. Чічіков — це сам нечистий під людиноподібною маскою, торговець душами живими й мертвими; він спокушає та затягує у вихор нечистого всіх кого вдасться[11)].

Крім Чічікова є ще один непростий герой. Це «*автор*» поеми, якому вдається зазирнути у вихор нечистого; хоча, здається, він сам опиняється в демонічному вихорі, що несеться разом із Чічіковим країною, спустошуючи її. Як розповідають люди, не можна потрапляти і навіть зазирати у вихор, інакше в людину вселяється нечистий дух і управляє нею. «*Автор*»

переживає за все, що бачить, і шукає вихід, але він сам може стати жертвою ефекту вихора[12)]. Побачивши та іншим показавши країну розгулу нечистої сили, «*автор*» відчуває незбагненний (любовний) зв'язок з нею, її заворожуючий, чи не демонічний, погляд і звернені на нього звідусіль очікування повні очі. Яким буде вибір? Куди приведе така «*ієрогамія*»? Вихор звуків, проникає в душу, в'ється біля серця. Нерішучість є фатальною. Вже осіняє *главу* грізна хмара майбутньої бурі (= вихору), німіє думка, що вона пророчить? І грізно захоплює могутній простір, страшною силою відбивається в глибині єства. Неприродною владою освічуються очі[13)]; їм відкривається така ж демонічно палаюча далина, чудна, незнайома землі, створеній Господом. Залюблений у свою особливість, сам герой, здається, демонізується[14)]. Що провіщає він? Шереги демонічних радмитців? А на чолі — співець демонічного вихору.

Нарешті, завершальна, у *страшному мерехтінні* швидка їзда, яку так любить Чічіков[15)]. Його душі у вихорі б крутитись, загуляти, хочби і *той* усе забрав, нехай усе летить у далину пропащу. А хто на чому мчить, *той* знає[16)]. Не коні — вихор, і здригається дорога, скрикає з ляку перехожий, пилу стовп просвердлює повітря. А далі вся країна — вихором грімким, дорога димом. Жах наводить що за незнана сила? Що за коні, вогонь і вихори як гриви! Веде куди? Мовчить країна. Дзвіночка дивний дзвін, повітря вихор рве, гримить, сахаються народи. Що мариво віщує? Відповідь — тичинин «Плуг» [17)].[18)] Крик божевільний[19)].

Предмет гоголівської творчості. Д. Мєрєжковскій на початку праці «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (1906/1909 р.) пояснює «единственный предмет гоголевского творчества» [9]: «I/ «Как черта выставить дураком» — это, по собственному признанию Гоголя, было главною мыслью всей его жизни и творчества. «Уже с давних пор я только и хлопочу о том, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом» (Письмо Шевыреву из Неаполя от 27 апреля 1847 года)./» Це висловлювання Гоголя часто служить підставою для тлумачення його головної творчої/життєвої цілі — сміятися на нечистим і дати таку можливість читачам. Водночас поширеним є цитування: «*Чему смеетесь? Над собой смеетесь!*», — і той же Мєрєжковскій відзначає сумнозвісну особливість нечистого [9]: «*Главная сила дьявола — умение казаться не тем, что он есть*». В. Звиняцьковський звертає увагу на контекст гоголівського висловлювання, наведеного Мєрєжковскім, у статті ««Нечувані історії» від Гоголя» [3: 6][20)]. З цього контексту випливає, що насмішки руденького старичка, за висловом Шевирьова — «*русского и христианского комика*», та їх тлумачення самим Шевирьовим можуть істотно відрізнятися від розуміння Гоголем своєї єдиної цілі — якої він лише і добивається вже віддавна. Дослідження метафізики «Сорочинской ярмарки», «Мертвых душ», інших творів дозволяє зробити нові та складніші висновки. Гоголь навряд чи вважав нечистого смішним і сміявся з нього, і хотів, щоб сміялися інші, — не до сміху. Це було б легковажним ставленням до нечистої сили. Її, як показує метафізична схема повісті «Сорочинская ярмарка», сам Гоголь сприймав дуже і дуже серйозно. *Той* не той противник, щоб над ним сміятися, такого роду сміх неминуче стає сміхом над собою[21)]. Зіткнення з нечистою силою є великою і дуже складною боротьбою, війною за життя/виживання, за дітей.

Перемогти в ній важко, але можливо. «*Уже с давних пор только о том и хлопочу, чтобы после моего сочинения насмеялся человек над чертом*». Тут не мається на увазі, що хтось повинен просто посміятися з ніби-то комічного чорта, читаючи чи прочитавши той чи інший твір Гоголя, що смішний чорт — нестрашний. *Насмеяться* = перемогти! *Как черта выставить дураком* — це питання про те, як *того* перемогти; «*после моего сочинения*» означає «*після тлумачення моїх творів*», тлумачення вдумливого, глибокого, складного і неочевидного. З *тим, що з ніби-то смішним хвостом,* аж ніяк не до сміху. Коли *той* стає смішним — це означає, що він перемагає, його пастка спрацювала. Гоголь не малоросійський комік, а стихійний художник-мислитель метафізичного рівня. Характеристика Бєрдяєвим Гоголя[22)] враховує його пізніші твори, передусім «Ревизор» і «Мертвые души». Але вже перші, т. зв. «українські» (малоросійські), повісті «Вечеров…» (а за ними і «Миргороду»): «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала» та інші, — розкривають невимовну метафізичну безодню зла.

Примітки:

1) У традиційній астральній символіці «Зорі = Цвіти = Діти/Душі = Роса = Молоко = Сім'я = Мак», «Дитя = Зоря = Цвіт/Вогонь (папороті) = Дівчина-Мати», «Батько (Парубок) = Місяць (Молодик) = Корова (Молоко = Сім'я)». Тому в традиційній і в гоголівській демонології мотиви викрадення душ, світил, дітей, цвіту папороті, дівчат, чоловіків, переплітаються (це все виміри єдиного багатовимірного мегамотиву). В небі перелітна зоря означає заміжжя (втрату дівочості): «Есть повѣрье, будто-бы всякая звѣзда, падающая съ неба, показываетъ, что одна изъ Малороссіянокъ потеряла девство.//» [8: 141, 69] Тому викрадення зорі відьмою та її заховання (в глечик) може означати демонічну здатність відьми відновлювати свою «дівочість», блокування любовної пари, незавершену дівочість (викрадене дівоче щастя), нездійснену/викрадену любов, безплідність. Угода з нечистим для здобуття дівчини, викрадення дитини та дівочого щастя (зорі, цвіту/вогню папороті) — основні мотиви повісті «Вечер накануне Ивана Купала». Викрадення світил (зір і місяця), угода (Вакули) з нечистим для здобуття дівчини, викрадення чоловіків (Солохою) — основні мотиви повісті «Ночь перед рождеством». Ось приклад фольклорного мотиву викрадення дівчини через угоду з нечистим (вітром-планетою), близький до повісті «Сорочинская ярмарка» та ін., та приклад мотиву викрадення-підміни дітей: «447. Планета — вітер./ Плане*т*а то в*і*тер так*и*й... Я чуў так: Як*и*йс буў ц*ї*сар молод*и*й тай він ни міг нїгд*е* найт*и* п*а*нну. Прийш*о*ў до б*а*би тай пит*а*йи сї: „Де би я так*у* п*а*нну найш*о*ў?“ — Тай вон*а* єг*о* спр*а*вила до т*о*ї п*а*нни, а віт*а*к він ї взь*и*ти, взьиў. А він зійш*о*ў сї з в*і*тром і м*а*ли уг*о*ду з в*і*тром: Єм*у*, т*о*му ц*ї*сареви молод*о*му, одн*а* нїч, а в*і*трови дві н*о*чи. А віт*а*к він як ожен*и*ў сї, як зачь*и*ў мордув*а*ти в*і*тир, він так*у* жур*у* ма*у* вел*и*ку!//» [7: 175] — «23. Чорт міняє дїти./ Дїтко може взьати дїтину, як би не хрещена била. Дїтину возьме, а дїтка принесе. Воно буде так, як дїтина, но розуму не буде мати./ Зап. у Бандрові, Лїського пов. від Г. Бідник, М. Капій./» [7: 9]

2) Про астральне небо як символ Бога див. [10].

3) Особливість нечистої сили — її протиставлення акту Творіння, Різдву Світа [10]: руйнування традицій творчості, блокування творчих можливостей людини (духовна стерилізація), ширення безплідності. Якщо творчість = майбутнє, тоді руйнування традицій творчості = викрадення майбутнього.

4) «На это обыкновенно замечали другие чиновники: «Хорошо тебе, шпрехен зи дейч Иван Андрейч; у тебя дело почтовое: принять да отправить экспедицию; разве только надуешь, заперши присутствие получасом раньше, да возьмешь с опоздавшего купца за прием письма в неуказанное время, или перешлешь иную посылку, которую не следует пересылать, тут, конечно, всякой будет святой. А вот//

пусть к тебе повадится чорт подвертываться всякой день под руку, так что вот и не хочешь брать, а он сам сует. Тебе, разумеется, с пола-горя: у тебя один сынишка; а тут, брат, Прасковью Федоровну наделил бог такою благодатию — что год, то несет: либо Праскушку, либо Петрушу; тут, брат, другое запоешь». Так говорили чиновники, а можно ли в самом деле устоять против чорта, об этом судить не авторское дело.» [4: 197—198]

5) «Не знал меры; не сумел во-время остановиться. Сатана проклятый обольстил, вывел из пределов разума и благоразумия человеческого.» «Искусил шельма сатана, изверг человеческого рода!» [5: 110]

6) «Словом, пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку, про Чичикова и мертвые души, про губернаторскую дочку и Чичикова, и всё, что ни есть, поднялось. Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!» [4: 190]

7) «Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил всердцах стулом об пол и посулил ей чорта./ Чорта помещица испугалась необыкновенно. «Ох, не припоминай его, бог с ним!» вскрикнула она, вся побледнев. «Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный. Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы, да, видно, в наказание-то бог и наслал его. Такой гадкий привиделся; а рога-то длиннее бычачьих».//» [4: 54]

8) Нагадаємо один з епіграфів повісті «Сорочинская ярмарка», який прямо вказує на головну ідею: «Х. Цур тобі, пек тобі, сатанинське навожденіе! *Из малороссийской комедии*».

9) «И в канцелярии не успели оглянуться, как устроилось дело так, что Чичиков переехал к нему в дом, сделался нужным и необходимым человеком, закупал и муку и сахар, с дочерью обращался как в невестой, повытчика звал папенькой и целовал его в руку; все положили в палате, что в конце февраля, перед великим постом, будет свадьба. Суровый повытчик стал даже хлопотать за него у начальства, и чрез несколько времени Чичиков сам сел повытчиком на одно открывшееся вакантное место. В этом, казалось, и заключалась главная цель связей его с старым повытчиком; потому что тут же сундук свой он отправил секретно домой и на другой день очутился уже на другой квартире. Повытчика перестал звать папенькой и не целовал больше его руки, а о свадьбе так дело и замялось, как будто вовсе ничего не происходило. Однако же, встречаясь с ним, он всякой раз ласково жал ему руку и приглашал к себе на чай, так что старый повытчик, несмотря на вечную неподвижность и черствое равнодушие, всякой раз встряхивал головою и произносил себе под нос: «Надул, надул, чортов сын!»/» [4: 230] «Закрыл лицо руками бедный учитель, когда услышал о таком поступке бывших учеников своих: слезы градом полились из погасавших очей, как у бессильного дитяти. «При смерти на одре привел бог заплакать», произнес он слабым голосом и// тяжело вздохнул, услышав о Чичикове, прибавя тут же: «Эх, Павлуша! вот как переменяется человек! Ведь какой был благонравный, ничего буйного, шелк! Надул, сильно надул...»/» [4: 227—228]

10) «А ты будто Охримов сын?/ — А кто ж? Разве один только *лысый дидько,* если не он./» [2: 20]

11) «Даже начальство изъяснилось, что это был чорт, а не человек: он отыскивал в колесах, дышлах, лошадиных ушах и нивесть в каких местах, куда бы никакому автору не пришло в мысль забраться и куда позволяется забираться только одним таможенным чиновникам.». [4: 235] «Чтобы дело шло беспрепятственней, он склонил и другого чиновника, своего товарища, который не устоял против соблазна, несмотря на то, что волосом был сед. <…> После трех или четырех бараньих походов через границу у обоих чиновников очутилось по четыреста тысяч капиталу.» [4: 236]

12) «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные, дерева и плющи, вросшие в

домы, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющом и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за// сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!../» [4: 220—221]

13) Як говорять люди, очі горять у чорта; ця особливість виказує демонічність і цигана, і Гріцька Голопупєнка, парубка у білій свитці, з повісті «Сорочинская ярмарка».

14) Це тлумачення відповідає загальним міркуванням Бєрдяєва: «От прикосновения Запада в русской душе произошел настоящий переворот и переворот в совершенно ином направлении, чем путь западной цивилизации. Влияние Запада на Россию было совершенно парадоксально, оно не привило русской душе западные нормы. Наоборот это влияние раскрыло в русской душе буйные, дионисические, динамические, а иногда и демонические силы.» [1]

15) «Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «чорт побери всё!» — его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чудное? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет, только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны1. Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем,// с одним топором да долотом, снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик.» [4: 246—247]

16) «Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух./ Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?

Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь посторaниваются и дают ей дорогу другие народы и государства.//» [4: 247]

17) 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) [13]. Віршем-заклинанням «Плуг» (1919) радпоет закликає, виводить, накладає на всю Україну, на планету монументальну демонічну структуру вітру, страху і смерті — Вихору-революції. Можна помітити образну і структурну подібність цієї вихрової/революційної версифікації і гоголівського завершення поеми.

18) Завершення поеми провіщає жах революції. За Бєрдяєвим, російську літературу XIX—XX століття характеризує загальне відчуття неминучої катастрофи і прямування до неї — до революції [1].

19) «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя и всё кружится предо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке*!..* А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?//» [6: 214]

20) «Ось ще цікавий фрагмент справжнього (а не написаного спеціально для публікації у «Вибраних місцях...») листування Гоголя./ Професор С. П. Шевирьов, один із небагатьох однодумців пізнього Гоголя, у листі, написаному у вечір на Великдень 1847 року, втішав його таким прикладом: «Раз случилось мне говорить с одним русским, богомольным странником, который собирался в Иерусалим и был у меня. Звали его Симеон Петрович. Рыженький старичок. [...] Весьма иронически и всегда с насмешкой говорил он о дьяволе, называя его дураком: «В яме сидит, дурак, сам, и хочет, чтобы и другие туда же засели. Прямой дурак!» Вот мысль русского и христианского комика: дьявол первый дурак в свете и над ним надобно смеяться. Смейся, смейся над дьяволом: смехом твоим ты докажешь, что он неразумен»./ Гоголь відповідав: «Слова твои о том, как черта выставить дураком, совершенно попали в такт с моими мыслями. Уже с давних пор только о том и хлопочу, чтобы после моего сочинения насмеялся человек над чертом. Я бы очень желал знать, откуда происхожденьем тот старик, с которым ты говорил. Судя по его отзывам о черте, он должен быть малороссиянин»./ Дмитро Мережковський, який свої гоголезнавчі есеї писав уже тоді, коли не лише гоголівська відповідь, а й сам лист Шевирьова були надруковані, мрію великого українця «черта выставить дураком» подав як бажання самого автора «Ночі перед Різдвом», а не «мысль русского и христианского комика» (як про це казав Шевирьов) або ж переконання українського

коміка (як уточнював Гоголь). Тої різниці між індивидуальним і колективним (загальнонаціональним) сміхом не помітив ані сам Мережковський, ані його найпослідовніші критики. Тимчасом вона є, і суттєва. Боротьба Гоголя з чортом втрачає добрячу половину свого спортивного азарту, якщо хоч на мить припустити, що вона не з Гоголя почалася і не Гоголем закінчилася./» [3: 9]

21) Тому люди уникають згадувати *того* прямо, називаючи на ім'я, щоб мимовільно не накликати. Наприклад, на Гуцульщині приказують «*щезби*» ([11], [12]) і кажуть на нього «щезун» (Словарець [12: 296]).

22) «Гоголя мучило, что Россия одержима духами зла и лжи, что она полна рож и харь и трудно в ней найти человека. Ошибочно видеть в Гоголе сатирика. Он видел метафизическую глубину зла, а не только социальное ее проявление. Сейчас нет уже старой России времени Гоголя с ее злыми и несправедливыми социальными формами, нет самодержавной монархии, нет крепостного права, нет старых неравенств. Но в более глубоком смысле гоголевская Россия осталась и в России советской, и советская, коммунистическая Россия полна рожами и харями, и в ней искажен человеческий образ. И в советской, коммунистической России есть Хлестаковы, Ноздревы, Чичиковы, и в ней торгуют мертвыми душами и лжеимянный ревизор наводит на всех страх. Более всего проникал Гоголь в духи лжи, терзающие Россию.» [1]

***Література**:*

[1] Бердяев Н.А., «Истоки и смысл русского коммунизма» («Впервые опубликовано в 1937 году на английском языке./ Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, Париж, 1955/ Москва: Наука, 1990/»). — «Глава IV. Русская литеатура XIX века и ее пророчества.» // Библиотека «Вѣхи» (http://www.vehi.net/index.html) [2] Н.В. Гоголь. Избранные произведения в 2-х тт. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. / Николай Гоголь. — К.: Дніпро, 1979. — 414 с. [3] Гоголь Н.В.: Микола Гоголь. Всі повісті. / Упоряд., авт. вступ. статті ««Нечувані історії» від Гоголя» (с. 5—22) та прим. В. Звиняцьковський. — К.: Либідь, 2008. — 544 с. [4] «Гоголь Н. В. Мертвые души. Том первый // 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. 6. Мертвые души. Том первый. — 1951. — С. 5—247./ http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps6/ps6-005-.htm/» [5] «Гоголь Н. В. Мертвые души. Том второй // 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. 7. Мертвые души. Том второй. — 1951. — С. 5—127./ http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps7/ps7-005-.htm/» [6] «Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего // 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. 3. Повести / Ред. В. Л. Комарович. — 1938. — С. 191—214./ http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps3/ps3-191-.htm/» [7] Знадоби до української демонольоґії, т, II, випуск 1, зібрав Володимир Гнатюк. // ETHNOGRAPHISCHE SAMMLUNG herausgegeben von der Ethnographischen Kommission der Ševčenko-Gesellschaft der Wissenschaften in Lemberg. Bd. XXXIII. Етноґрафічний Збірник Т. XXXIII. Видає Етноґрафічна Комісія. — У Львові, 1912. (НАКЛАДОМ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА. З друкарнї Наукового Товариства ім. Шевченка.) — 229 с. + [XLII с.] [8] Маркевич Н.: Украинские мелодии. Соч. Ник. Маркевича. — М., 1831. [9] Мережковский Д.С., «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» («Первая публикация: Д.С.Мережковский, «Гоголь и чёрт», 1906 г. Вторая публикация: «Гоголь. Творчество, жизнь и религия», 1909 г.») // Библиотека «Вѣхи» (http://www.vehi.net/index.html) [10] Сосенко Ксенофонт. 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 ориґіналу на сайті: «Електронна Бібліотека Культура України» http://elib.nplu.org]. [11] Шухевич В.: Гуцульщина. Написав проф. Володимир Шухевич. Четверта часть. У Кьвові, 1904. Накладом Наукового Товариства імени Шевченка.

З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка. під зарядом К. Беднарського. — 271 с. + [III мал.] + [Зміст] [12] Шухевич В.: Гуцульщина. Написав проф. Володимир Шухевич. Пята часть. У Львові, 1908. З „Загальної Друкарні“, Академічна вулиця ч. 8. — 300 с. [13] Хархун Валентина. Соцреалістичний канон в українській літературі: ґенеза, розвиток, модифікації: монографія. / В.П. Хархун. — Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. — 508 с. [14] Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. / Édition revue et augmentée. — Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982. — 1060 p. (Vingt-deuxième réimpression 2002) — P. 389: «ÉCLIPSE/». Див. тут докладніше про світовий досвід символіки затемнення — зникнення, заховання світла, маскування під світло.

Валентина ТЕЛЕУЦЯ (Київ)

ФОЛЬКЛОР В ПОЛІЕТНІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВ'ЯНСЬКИХ СПІЛЬНОТ

У статті аналізується фольклорна творчість українців, болгар, росіян. Відзначаються її сучасні локальні прояви: контамінація і дифузія пісень. Обряд існує сьогодні в скороченому вигляді, відбувається його трансформація і видозміна стереотипів сучасного покоління слов'янських народів Подунав'я.

Folk-lore creation of Ukrainians, Bulgarians, Russians is analyzed in the article. Its modern local features like as contamination and diffusion of songs are marked here. Today's ritual is reduced, because the stereotypes of present day slavonic generation of the Danube region are transformed and modificated.

Нові реалії та потреби культурного життя після проголошення незалежності української держави визначили вагомість проблем, пов'язаних з подальшим розвитком українського народу як багатоетнічного утворення. Правове поле їхнього вирішення накреслюють «Декларація прав національностей» та Закон «Про національні меншини в Україні».

Проте, обумовлені в цих державних документах підходи та принципи реалізації політичних рішень щодо культурно-національного розвитку в тих регіонах, де поліетнічність є історично успадкованим показником культурного життя, ще й досі не знайшли адекватного науково-методологічного осмислення, якого вимагають проголошені пріоритети українського державотворення.

На такий висновок наводять сучасні умови культурного буття Подунав'я.

Для основних етнічних груп Подунав'я відродження, відновлення, збереження і використання історичних традицій і культурних надбань належить до числа найактуальніших. Звідси, слід сподіватися, відкривається шлях до нової культурної свідомості та нової духовної реальності.

Наукова актуальність і пошукова привабливість заявленої теми полягають у надзвичайній важливості її для розкриття в процесі розуміння модерної історії України. Крім того, незадовільним є стан її наукового висвітлення, особливо з точки зору такого строкатого в національному відношенні регіону, яким є Південь України.

Аналіз сучасного стану дослідження регіонального фольклору дає підстави виділити ґрунтовну працю Р.Кирчіва [4], в якій автор подає територіальне районування України. Серед малодосліджених регіонів вчений виділяє Південь України, вказуючи на те, що на великому просторі

Південної України, який належить до території степових українських говорів, виділяються райони Приазов'я, Нижньоподніпров'я, Нижньопобужжя, Нижньоподністров'я, Таврії і Буджака. «З фольклористичного (та й загально етнографічного) погляду, – пише Р.Кирчів, – ця територія вивчена дуже слабо (за винятком лише окремих місцевостей Херсонщини, Миколаївщини, Одещини), тому пропоноване районування оперте на фізико-географічному поділі. Про місце і характер цих районів у загальній структурі українського фольклорного масиву нашій науці ще належить сказати своє слово» [4, 29].

Південна Україна, яка заселялась протягом тривалого часу, в етнографічному відношенні була досить різнобарвною. Так, за даними першого загального перепису населення Росії 1897 р. на території Катеринославської губернії проживало 45 етнічних груп, 10 із яких були найчисельнішими. У Херсонській губернії їх налічувалося загалом 57, із яких виділялись за чисельністю 11, у Таврійській губернії – 39, окреслювались як найбільш великі – 13 етнічних груп [1, 131].

Найбільшу етнічну спільноту краю складали українці. Абсолютна більшість їх проживала на селі, де вони складали 70,9% чисельності сільського населення [1, 131]. При цьому в Північній Таврії та Херсонській губернії українське селянство становило 63% населення [1, 131], а в чотирьох повітах Катеринославської губернії 86,2% [1, 131]. Лише в селах Тираспольського і Одеського повітів відсоток українців був нижчий – 50% [1, 132].

Другими за чисельністю були представники російського селянства, які складали 13,2% сільського населення регіону [1, 132]. Найбільше їх проживало в Північній Таврії – 22,6%, а на Мелітопольщині вони становили майже третину населення повіту [1, 133]. Як в українців, так і в російських селян, що проживали на Півдні Україні на початку XX ст., основним видом роботи залишалося землеробство. У порівнянні з іншими етнічними групами вони були найменш захищеними в соціальному плані. Їм у розрахунку на одну сім`ю припадало найменше землі.

Переселенський український рух на південь відбувався, головним чином, із Лівобережної України та Правобережжя (Поділля, Волині) і частково зі Слобожанщини. Найбільш численну групу населення становили переселенці з Полтавської, Чернігівської та Київської губерній. На півдні України селилися і вихідці з Польщі, Чехії, Сербії, Греції, Албанії. Сюди направлялися переселенці з колишніх турецьких володінь на Балканах тощо.

В цій етнічній мозаїці особливої актуальності набувають маркери , що увиразнюють національні особливості культури, які позначаються поняттями «національний характер» та «ментальність». Поняття *національний характер* охоплює типові якості і психічні особливості етнічної спільноти, які сформувалися етносом впродовж багатьох віків проживання його на спільній території і відрізняють його від сусідніх народів [6, 66].

Отже, ментальність фіксує не тільки усвідомлені людьми типи мислення та відчуття, але й процеси, що протікають підсвідомо, так зване колективне несвідоме. Ментальність власне становить той невловимий феномен, що його можна назвати «духом народу».

Різниця між культурами залишається, якщо в середині кожної зберігаються особливості, що роблять людей, носіїв однієї культури в чомусь

подібними. Йдеться про уніфікацію поведінки людей в рамках однієї культури.

Культурні суспільства, які основані на традиціях, відрізняються високим ступенем одноманітності. Але з ослабленням культуротворчої ролі традиції в складних пізніх суспільствах, виробляється особливий механізм уніфікації, дія якого описується поняттям парадигма: «характерний для даної культури взірець вирішення інтелектуальних чи практичних завдань» [8, 162-163].

У цьому зв'язку видається доцільним і продуктивним народознавче, зокрема фольклористичне, вивчення складових компонентів загальнонаціональної системи культурної цілісності.

Зосередження уваги на окремих регіональних і локальних складових фольклорного масиву дає можливість глибше пізнати народну словесну традицію окремих місцевостей з урахуванням географічно-територіальних особливостей, культурно-історичних, суспільно-політичних та національних факторів.

Як зазначають дослідники Н.Швайба, С.Білівненко, початки усної історії (археографії) на Півдні України можна виводити ще з першої половини XIX ст., коли архієпископ Гавриїл Розанов записував оповідь колишнього запорожця Микити Леонтійовича Коржа [3, 15]. Далі продовжив використання джерел усної історії Д. І. Яворницький у своїх дослідженнях запорозького козацтва та південноукраїнського регіону [10], потім чимала кількість краєзнавчих розвідок також ґрунтувалася на оповідях старожилів, військових ветеранів і т. п.

Історія південноукраїнського регіону постає дійсно як історія різних національних, етнічних спільнот з певним у кожному випадку рівнем консервації та мобільності свого соціокультурного середовища.

У 40-х роках XX століття міжнародні організації в основу своєї політики закладають визначення полікультурності сучасного світу. Організацією Об’єднаних Націй було ухвалено «Загальну декларацію прав людини», яка в той час враховувала інтереси всіх народів світу. Сьогодні її прийняти готові не всі культурні спільноти, хоча цей документ відіграє значну роль у розвитку міжнародних відносин.

У середини XX століття виникла можливість поставити під сумнів універсальну культурну традицію Європи, і, відповідно, відкрити шлях до визнання інших культурних цінностей.

Новим етапом вивчення культур є плюралізм. В його основу закладено ідею про існування у світі великої кількості самостійних, незалежних духовних сутностей. Плюралізм дає можливість не вважати культури примітивними, а також сприяє зміні практики взаємодії культур.

Ідеї плюралізму знаходимо у діяльності багатьох європейських науковців: Б.Спіноза, Б. Паскаль, Т. Гоббс, М. Вебер, О. Камю та інші.

У другій половині XX століття за кордоном виникла хвиля під назвою «культурний плюралізм», який базував свою філософію на: соціології Франкфуртської школи; окремих напрямках марксизму; дослідженнях культурної антропології тощо. Головне місце в цій філософії, на думку Г. Сиротинко, посідає ідея «пошуку єдиної для всіх ціннісної системи, якої мають дотримуватися і політики, і бізнесмени, і педагоги, і генерали, і яка має стати першоджерелом нового світу...» [5, 25].

Культурний плюралізм не приніс бажаного результату – об'єднання людства на базі загальнолюдських цінностей. Культурне життя не стало стабільним, а навпаки – проблемним. Плюралізм стає формально-логічною основою теорії культури. Тому від культурного плюралізму відділяється нова система поглядів – полікультуралізм як «певна система проглядів на культуру, суспільне та особистісне буття людини», так вважає В. Подобєд [5, 26]. Виник він у другій половині ХХ століття в країнах Західної Європи та США. Західний полікультуралізм у пострадянських країнах практично не досліджений. В Україні йому також не надається належної уваги. Серед досліджень цього напрямку заслуговують на увагу погляди російського науковця В.Подобєда, який вважає пріоритетними напрямками полікультуралізму права людини в культурному та суспільному житті, рівність націй та культурних моделей, недопустимість расизму та шовінізму [5, 26].

Порівнюючи культурний плюралізм і полікультуралізм слід зазначити, що хоч останній і виник із попереднього, він має суттєві відмінності. Як зазначає російський учений: «Основний принцип полікультуралізму полягає в запереченні тієї самої системи загальнолюдських цінностей, до яких так прагнув культурний плюралізм» [5, 26].

У своєму дослідженні В.Подобєд визначає ідеал полікультуралізму як абсолютну рівність всіх, прогрес та розквіт, свободу та загальну згоду у прекрасному сучасному світі [5].

Ідеї культурного плюралізму та полікультуралізму виникли в середовищах, які за своїм складом є багатокультурними. Формування таких суспільств є результатом природного та закономірного процесу еволюції людської цивілізації [5, 27].

Усі цивілізації можна поділити на полікультурні та монокультурні. Перші виникають у процесі загарбницьких воєн та великих переселень народів. В історії прикладами полікультурних цивілізацій є Османська імперія, Арабський халіфат, Російська імперія. Прикладом сучасності є США, Інтегрована Європа, Росія. До монокультурних цивілізацій відносять Китай, Японію та інші держави, але вони за своїм змістом також є полікультурними, оскільки людство починає жити у багатополярному цивілізаційному світі. Україна належить до держав із полікультурним середовищем, що формувалося на її теренах протягом віків. Одне покоління залишало після себе культурні традиції, інше, удосконаливши їх, передавало наступним. Співіснування різноетнічних груп у певних соціальних умовах сприяло напрацюванню соціального досвіду, певних норм взаємин.

Ми погоджуємося з думкою М. Рудь, яка вважає, що «сучасна соціально-культурна ситуація в Україні характеризується глибоким переосмисленням минулого, активізацією історичної пам'яті як невід'ємної частини суспільної свідомості, загального процесу формування громадянського полікультурного суспільства, у ході якого переборюється відчуженість особистості не тільки від влади й власності, але й від своєї культури, мови, традицій, звичаїв, історії, релігії. Не може бути й вважатися громадянським полікультурне суспільство, яке сповідує й насаджує в різноманітних формах моральний нігілізм, нетерпимість і насильство» [5, 27].

Сучасне українське суспільство є полікультурним, оскільки воно об'єднує людей різних національностей з усіма формами взаємодії та взаємовпливів.

При розгляді міжнаціональних відносин у 50–80 рр. XX ст. відмічаємо взаємне переплетіння культур узбеків та кримських татар аж до ототожнення узбецьких та татарських пісень (до речі схожий процес відбувається між українцями та росіянами)[9].

В зв'язку з цим, головною проблемою культурології і фольклористики є проблема діалогу культур у поліетнічному середовищі. Важливість цього питання беззаперечна, оскільки діалог, будучи прийнятною формою спілкування, орієнтований у майбутнє і передбачає глибокі знання про духовну структуру та інтелектуальну систему суспільства, з яким здійснюється діалог. У культурології, досліджуючи «діалог культур», звертається увага на передумови, які роблять його реальним (такий діалог призводить до розуміння іншої культури). Першою умовою є визнання того факту, що у світі не існує культури, яка б не мала жодної спільної риси зі світовою культурою. Другою – подолання бар'єрів, які виникають під час переходу із однієї культури в іншу. Третьою – позбавлення «образу ворога» [5].

Найприйнятнішою формою міжкультурних контактів, на думку не лише психологів, але й філософів, соціологів, істориків, фольклористів є інтеграція, яка дає можливість зберегти свою культурно-етнічну ідентичність учасниками взаємодії.

У другій половині XX століття активізувалася низка факторів, які активно впливають на міжкультурну взаємодію. Одним із них можна назвати зростання етнічної та расової свідомості людей. Етноси, які раніше були залежні, звільнилися, створили самостійні держави з унікальними соціокультурними ідеалами, віруваннями, традиціями, звичаями та світоглядом. Ці народи прагнуть бути рівноправними партнерами у всій розмаїтості міжнародних відносин.

Інший вагомий фактор, який не лише актуалізує полікультурну освіту, але й впливає на процес формування полікультурного простору, – міграційні процеси, які значно посилюють міжкультурні контакти.

Показовим щодо міжкультурних контактів є обрядово-звичаєва традиція і, як її складова, – обрядовий фольклор.

Обрядовий фольклор – явище складне. Вже на рубежі XIX-XX ст. деякі фольклористи справедливо вказували, наприклад, на те, що не всі твори обрядової поезії обов'язково співвідносні з яким-небудь одним етнографічним комплексом. Так, весільні пісні могли виконуватися під час новорічних свят, у весільному обряді виконувалися танкові пісні. Більше того, знайдено подібність між творами календарного і весільного фольклору. Так створилося нове уявлення про жанровий склад обрядової поезії.

Перш за все звернемося до вивчення взаємозв'язку обряду й обрядового фольклору. Як справедливо підкреслив Б.М.Путілов, «характер зв'язків обрядової поезії з обрядом і – через нього або незалежно від нього – з певними сферами народного життя неоднаковий; тут можна говорити про миновість відношень, способів зв'язку» [7].

Обрядовий фольклор за своєю роллю в обряді неоднорідний. З одного боку, в ньому можна виділити твори, які виконували ті ж функції , що й обряд (перша група пісень). З іншого боку, в обрядах побутували такі твори, які не мали магічного призначення (друга група пісень). Мета їх виконання полягала в тому, щоб висловити відношення учасників обряду до обрядових подій.

Твори першої групи самостійні в обряді, вони – самі обряд. Твори другої групи не мають такої самостійності. Вони виникли завдяки обряду: спочатку формувався обряд, а потім, як реакція на нього, як його наслідок, з'явився твір.

Таким чином, в обрядовому фольклорі можна виділити твори обрядові і ліричні. Власне обрядові твори виконувалися з певною магічною метою; ліричні, виникнувши як наслідок обряду, змальовували внутрішній світ персонажів (учасників ритуалу), а відтак – і їх обрядове відношення до події. Одна частина творів нічим не відрізнялась від самих обрядів, інша частина існувала для відтворення світу обрядових почуттів і мрій людини як учасника ритуалу. Саме в цій частині обряд найбільш відкритий для проникнення іноетнічних вкраплень.

Ілюстративною в цьому відношенні є весільна обрядовість регіону. Еволюція українського весільного обряду південного регіону характеризується двома основними особливостями: по-перше, це певна консервація форм, елементів обряду ареалу, із якого переселилося українське населення; по-друге, це різнобарвна мозаїчність різних етнічних традицій і спільне взаємопереплетення їх. В результаті тривалого спілкування українців із різноетнічним населенням виробився своєрідний локальний комплекс обряду. Весільний цикл обрядодій і фольклор, що їх супроводжує, виконує не тільки комунікативну функцію, а й знаково-символічну (молічну). В ньому відображаються закономірності, котрі наближають його до мови, до парадигматичності, тобто побудуванні концептуального стрижня (ядра) – інваріанта та його варіацій, в якому відбивається чисельність, варіативність бачення світу через просторову трансформацію ідеї. С.Й.Грица [2] говорить про те, що міжетнічну систему зв'язків можна розглядати як систему дотичних і перетинаючих кіл. Центр (ядро) тяжіє до збереження домінантних нормативних ознак культури. При периферії кола під впливом іноетнічного середовища створюються мобільні ділянки найбільш сприятливі до запозичення іншого.

В дослідженні фольклору зокрема весільного циклу українців в етнічно змішаних районах, яким є Подунав'я, потрібно враховувати біо-етнолінгвістичні рівні фольклорних зв'язків етнічних спільнот регіону: а) генетична й мовна спорідненість між собою; б) генетично близькі та мовно різні; в) генетично й мовно неспоріднені.

З огляду на це, констатуємо, що шлюб набув міжетнічного характеру, що привело до взаємопроникнення і взаємодоповнення одного обряду іншим. Фольклорний матеріал (пісні) набув нового, сучасного звучання. В деякій мірі зникла межа між пісенними жанрами різних етносів. Деякі весільні жанри зникли зовсім, інші були замінені більш простішими за своєю структурою і манерою виконання. Так, величальні пісні були замінені в процесі розвитку українського весільного обряду на жартівливі пісні, частівки,

тобто відбувалася дифузія весільних пісень і весільного обряду українців, які характерні для цього регіону. Складові частини передвесільного циклу об'єдналися в одне дійство, яке охоплює і заручини, оглядини, сватання. Це говорить про те, що сьогодні відчутна тенденція поглиблення забуття етнічних архетипів весільної обрядовості. Аналіз пісенного матеріалу регіону дозволяє констатувати, що з одного боку зберігаються традиційні весільні пісні центру України, а з іншого боку відчутні регіональні, а точніше локальні їх вияви. Відчутні лексичні вкраплення інших етнічних спільнот – росіян, болгар тощо; трансформується символіка окремих атрибутів весільного обряду – зеленого гілля, барвінку, коня, дівочої коси, рідної оселі. Не можна не звернути увагу на те, що відбувається не тільки спрощення весільного комплексу, а й зберігається найбільш важливі складові весільного дійства. На це, безумовно, вплинули нові соціально-культурні чинники буття людей, а саме розмивання традиційних (архаїчних) стереотипів етнічного буття, мається на увазі середовище, що, безумовно, впливає і позначає процес змінення етнічних орієнтацій молодого покоління.

Поруч з тим не можна не відзначити, що у Подунав'ї весільна обрядовість інших етнічних спільнот (порівняно з українською) виявилася консервативною у збереженні традиційних стереотипів і архетипів етнічного буття. Тому вважаємо за необхідне звернути увагу на весільний обряд болгар, який зберігає класичні стереотипи весільного дійства. Як слушно зазначає дослідниця С.Гриця, болгари Подунав'я створили своє своєрідне замкнуте середовище. Адже саме воно дало можливість більш диференційовано і вибірково запозичувати деякі звичаї, символи етнічних культур інших народів Подунав'я. Безумовно, не останній чинник в цьому процесі становить мовна нетотожність зі східними слов'янами (росіян, українців, білорусів).

Отже, приверженість до традиційних ознак етнічного буття, а саме весільний обряд як одна з таких складових частин, дає змогу зберігати болгарам свою етнічну ідентичність. Адже збереження майже в повному вигляді складових частин весільного обряду у болгар говорить про сталу етнічну компетентність цього народу навіть не в автохтонному середовищі, яким є Подунав'я для болгар.

Більше того, варто звернути увагу, що у Подунав'ї зберігся варіант староболгарської мови (шуменський за походженням), що підтверджує попередню думку про більшу прихильність болгар до традиційних етнічних ознак в цілому.

Розглядаючи особливості весільного циклу українців і болгар, доречно звернути увагу й на особливості російського весільного циклу в цьому регіоні, тому що російський весільний цикл представлений етнічною групою старовірів.

Порівняно з українським і болгарським весіллям, обряд старовірів зберігає майже повністю характерні особливості російського весільного циклу XVIII ст. Це дає можливість зробити дуже важливі висновки про те, що стереотипи свідомості старовірів відбивають традиційну звичну класичну символіку весільної обрядовості за часів прихильників старого релігійного обряду.

Заслуговує на увагу і поетика весільних пісень росіян, адже саме в цих піснях досить в конденсованому вигляді трансформуються звичні слов'янські символи (голуб, кінь, «травушка-муравушка» тощо).

Так, наприклад, рідна оселя у старовірів Подунав'я виступає первинним осередком етнобуття народу, адже саме він уречевлює звичні і традиційні символи в систему комплексних вражень і уподобань, що синтезуються в поняття стереотипу весільного дійства. Цікаво, що порівняно з українським весільним обрядом, російський обряд має риси сталого архетипного мислення, що на рівні свідомості трансформуються в збереженні головних складових ознак весілля в цілому. Але поруч з тим потрібно звернути увагу на те, що і тут відбувається скорочення весільного дійства, яке пов'язане зі зміною відношення до традиційної звичаєвості в цілому.

Спостерігається взаємопроникнення, взаємодоповнення і взаємозаміна одного фольклорного твору іншим, однієї обрядової дії іншою. Зберігається національний колорит, національна своєрідність фольклорних творів, але водночас відбувається творче використання фольклорного матеріалу інших етносів. Використання фольклорного матеріалу різних народів призвело до того, що виникли твори самостійні по відношенню до обряду, виник своєрідний весільний обряд Подунав'я, який базується на традиціях весільних стереотипів етносів Подунав'я (болгар, українців, росіян тощо). В канву обряду вплелися пісні, які довгий час виконувалися поза обрядом.

Таким чином, в обрядовому фольклорі можна виділити твори обрядові і ліричні. Власне обрядові твори, які тісно пов'язані з самим обрядом несуть в собі національну забарвленість і залишаються майже незмінними. Взаємопроникнення, взаємодоповнення, взаємозаміна по суті не торкається цієї частини обрядових пісень. Саме за цієї умови і зберігається національний колорит і національна самобутність обряду і обрядової пісенної творчості.

Ліричні пісні, які намагалися зберегти світ обрядових почуттів та прагнень людини, з часом почали переходити з одного весільного обряду в інший. Ліричні пісні, виконувані на поліетнічній території Подунав'я, стали спільним надбанням весільного обряду різних народів і народностей, які проживають в Подунав'ї.

Отже, аналіз фольклорної творчості українців, болгар, росіян дає змогу відзначити її сучасні локальні вияви, до яких, насамперед ми повинні віднести такі чинники: спостерігається контамінація пісень в самому весільному циклі, що пов'язано з сучасними процесами етнічного буття в регіоні; дифузія пісень на обрядовому рівні дає змогу використовувати окремі елементи пісень інших етнічних спільнот Подунав'я. Весільний обряд українців, болгар, росіян існує сьогодні в скороченому вигляді, що пов'язане зі зміною етнічного середовища Подунав'я, хоча основні складові частини продовжують зберігатися в повсякденні, що говорить про певну трансформацію і видозміну весільних стереотипів свідомості сучасного покоління народів Подунав'я. У досліджуваній місцевості впродовж XX ст. відбувається розширення функціональних кордонів в обрядовому і позаобрядовому фольклорі. Текстова фактура пісень насичена великою кількістю образів-символів. В аналізі текстової палітри ліричних пісень українців і росіян-старовірів регіону використана символіка різних культурних

пластів, різних традицій: язичницька міфологія (символи-архетипи), християнські догми, буддійські вірування, східна міфологія. Наявність певної категорії символів визначається етнічною своєрідністю краю та його природним ландшафтом, компактністю проживання певних етнічних груп, типом господарювання.

В регіоні все чіткіше виокремлюється ситуація створення регіонального обряду (як родинного, так і календарного циклів), який складається із традицій обрядових стереотипів різних етносів Подунав'я, тобто регіональна специфіка мешкання народів краю впливає на зміну обрядово-звичаєвої традиції, в яку вкраплюються різні сучасні нашарування.

Література:

[1] Гвоздик В. С. Формування етнічних груп населення Півдня України на початку XX ст [Текст] / В.С.Гвоздик // Державна етнонаціональна політика: правовий та культурологічний аспекти в умовах Півдня України. Збірник наукових праць VI Всеукраїнської науково-практичної конференції 6–8 жовтня 2005 року / Під заг. ред. М. В. Дєдкова. – Запоріжжя: Облдержадміністрація, ЗНТУ, 2005. – С.130 – 135; [2] Грица С.И. Парадигматическая природа фольклора. Принципы идентификации вариантов [Текст] / С.И. Грица // Народные песни. Проблемы изучения. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 47 – 58; [3] Журба О. І. Місце археографії у збереженні писемних пам'яток історії [Текст] /О.І.Журба // Гуманітарний журнал, 2003. – № 1. – С. 13–17; [4] Кирчів Р.Ф. Із фольклорних регіонів України: Нариси й статті. [Текст] / Р.Ф.Кирчів – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 351 с.; [5] Кузьменко В.В., Гончаренко Л.А. Формування полікультурної компетентності вчителів загальноосвітньої школи: Навчальний посібник. [Текст] / В.В.Кузьменко, Л.А.Гончаренко – Херсон: РІПО, 2006. – 92 с.; [6] Лозко Г. Етнологія України. Філософсько-теоретичний та релігіознавчий аспект. [Текст] / Г.Лозко – К.:АртЕК 2001. – 304 с.; [7] Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. [Текст] / Б.Н.Путилов – СПб.: Наука, 1994. – 239 с.; [8] Соколова Л. С. Засоби вивчення національної культури [Текст] / Л.С.Соколова // Державна етнонаціональна політика: правовий та культурологічний аспекти в умовах Півдня України. Збірник наукових праць VI Всеукраїнської науково-практичної конференції 6–8 жовтня 2005 року / Під заг. ред. М. В. Дєдкова. – Запоріжжя: Облдержадміністрація, ЗНТУ, 2005. – С.162 –163; [9] Швайба Н. І., Білівненко С. М. Усна історія у дослідженнях багатонаціонального регіону (кримська експедиція Запорізького наукового товариства ім. Я. П. Новицького) [Текст] / Н.І.Швайба, С.М.Білівненко // Державна етнонаціональна політика: правовий та культурологічний аспекти в умовах Півдня України. Збірник наукових праць VI Всеукраїнської науково-практичної конференції 6–8 жовтня 2005 року / Під заг. ред. М. В. Дєдкова. – Запоріжжя: Облдержадміністрація, ЗНТУ, 2005. – С.162 –163; [10] Яворницький Д. І. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу [Ч.1-2]. [Текст] / Д.І. Яворницький – К.:Веселка, 1995. – 447 с.

Анатолій ТКАЧЕНКО (Київ)

ФОЛЬКЛОР І ДЖЕНДЕР

Спочатку – стисло про теоретичні (зокрема, термінологічні) передумови, що спричинили появу цього виступу. Винесений у заголовок термін може видатися незвичним, але так він звучить в оригіналі. Культивуючи *ґендер* або *гендер*, ми на рівному місці знічев'я вбиваємо чотирьох зайців: по-перше, стаємо більшими ґреками, ніж греки, бо у їхньому корені *γένος* звук *гамма* ближчий до нашого ***г***, ніж до ***ґ***, і означає це слово *рід*, а не *стать* (звідси

ген, *ген*етика, *ген*ерал тощо); по-друге, стаємо більшими французами, ніж французи, бо їхнє *gen*re походить від того ж таки кореня, трансформованого через латину вже на *genos,* і це знову ж таки ще *рід,* а не *стать*; по-третє, стаємо більшими американцями, ніж американці, бо в них те, що означає, крім роду, вже й стать, звучить як ***джендер.*** І саме в цьому останньому значенні його почали вживати саме американці, причому спочатку іронічно. Тож, запозичивши в цьому, другому значенні термін, логічно було б і залишити його таким, як його вживає весь світ. Ні, ми пішли «иным путем», за росіянами, але в них немає звука ***г***. А в нас є тепер і ***г***, і ***ґ***, тому на радощах, по-четверте, стаємо більшими, ніж росіяни: то ***ґи***-каємо, то ***ги***-каємо, тоді як насправді треба ***джи***-кати. Як собі хочете, колеги, а я вибираю ***джендер***.

Коли на першому міжнародному конгресі україністів 1990 р. наш американський колега Іван Фізер, аналізуючи стан українського літературознавства, пропонував засвоїти західні методології: психоаналітичну, архетипну, феміністичну, структуральну, рецептивну естетику, постколоніальну критику, деконструктивізм тощо, то таких досліджень в Україні майже не було. Та вони не забарилися. І не лише тому, що вивчено зарубіжний досвід, а й тому, що він пробудив творчу активність, завдяки якій і стали можливими праці вітчизняних учених. Так, протягом останніх декад XX століття, коли стала міждисциплінарною наратологія, не лише літературознавство, в лоні якого вона визріла, а й такі галузі знання, як філософія, історія, психологія, соціологія, активно залучають наратологічні підходи до оповідного тексту.

І тут маю друге термінологічне уточнення. Свого часу відомий шевченкознавець Є. Кирилюк проводив різницю між *оповіддю* й *розповіддю* (а на нього посилаються В. Смілянська та інші дослідники суб'єктної організації тексту), пов'язуючи з *оповіддю* – те, що у росіян *рассказ* (для економії місця і часу не вдаюся до описових визначень), а з *розповіддю* – те, що в них *повествование*. Логічно поміркувавши, кожен із нас може зробити висновок, що *оповідь* – ширша, епічніша, глобальніша категорія, тобто, якщо вже зайшлося про аналогії, вона більше відповідає російському *повествованию* та міжнародному тепер термінові *нарація* (адже і в давньоукраїнських поетиках вживався термін *наративна частина*), тоді як *розповідь* для кожного не забамбуленого теорією українця – поняття більш конкретне. Отже, вважаю відповідником *наратології теорію оповіді*, а не *теорію розповіді*, як пишуть у деяких дисертаціях (сьогодні, щоб не бути звинуваченим у чоловічому шовінізмі, обійдуся безадресною критикою).

Отже, нині в Україні з'явились і праці, що з'ясовують, з одного боку, особливості феміністичної *теорії оповіді*, а з другого, – її відмінності від суміжних підходів і шкіл – класичної наратології та фемінізму. На відміну від структуралістської наратології (найбільш системно поданої у працях Ж. Женетта), феміністичну теорію оповіді цікавлять як формальні ознаки наративів, так і контекст їх творення й рецепції.

Не всі категорії розкривають джендерні (тобто, межистатеві) аспекти літературної творчості. Скажімо, часові характеристики фікційних (себто, художніх) текстів до них індиферентні, а категорія *точки зору* виявляється актуальною. Труднощі в дослідженні *точки зору* пов'язані з самою сутністю

цього поняття. Бо на відміну від таких елементів тексту як *персонажі* чи *сюжет*, *точка зору* є швидше співвідношенням, ніж конкретною одиницею.

І третій термінологічний штрих до нашої постколоніальної (а якщо гостріше – мавпувальної) свідомості. *Точка зрения* – термін російського літературознавства, у нас його теж калькують, хоча цілком підходив би термін *погляд*. Згадаймо назву одного з романів П. Загребельного – «З погляду вічності». А професор В. Фащенко свого часу вживав словосполуку *промінь зору*, але вона не прижилася, бо, по-перше, не набула достатнього розголосу, а, по-друге, спрацював наш геніальний принцип: бачимо чуже під лісом, а свого не бачимо під носом. Щоправда, в даному разі – *над* носом: промінь зору. Гарний і аж надто поетичний термін, але це вже якось ніби й непоети=кально, бо значно науковіше – вектори фокалізації. Та водночас і більш влучний, бо точка – то крапка, а промінь – то погляд, що освітлює.

Так чи так, а вибудувана на формалістсько-структуралістських засадах, з огляду на праці Р. Вайтмана і Р. Фаулера, Б. Успенського, С. Четмена, Ж. Женетта, В. Бута, К. Фрідеман, теорія *точки зору* Сьюзен Лансер, яку нині активно впроваджують наші дослідники, синтезує поетологічний та феміністичний аналізи. Тобто, з одного боку, намагаються залучати поетику (хоч і вельми куцо, переважно лише жонглюючи вульгарним терміном пое=тикальний), а з другого – актуалізуєтся джендерна позиція оповідача, інакше кажучи, з'ясування того, чиїми очима бачить оповіджене наратор.

До теоретичних моделей, які на основі вивчення відповідних зарубіжних праць подають дослідники, часто припасовують і уявлення Дж. Остіна та Ж. Сьорля про мовленнєві акти, що нібито підводить філософські основи під розуміння літератури як комунікативного акту, а тексту – як «повідомлення-в-контексті» та дає підстави об'єднати структуралістські підходи до наративу з концептом тексту як ідеологічної й естетичної діяльності. Цікаво було б знати, чи застосовні ці уявлення, наприклад, до музики? Бо, як на мене, це чергові ***лівопівкульні*** спроби «чистого розуму» перевірити «алгеброю гармонію», знайти спільний знаменник для науки і мистецтва (наразі – месідж та «естетична діяльність»). Але в ці сальєристські прокрустові ложа мистецтво не вкладається, бо то не просто «естетична діяльність», а якщо й повідомлення, то стосується воно не так філософії, як стану душі.

Західні дослідники провадять аналіз на рівні тематології, а також порядку розповіді й фокалізації (тобто фокусування векторів-променів зору), спостерігаючи за взаємодіями персонажної та оповідної перспектив, сюжетними перипетіями і присутністю/відсутністю в текстах певних ситуацій, типів персонажів, тем, які, наприклад, у вікторіанську добу в Англії були поза законом. Саме в патріархальному західному дискурсі терміни чоловіче/жіноче трактувались як антоніми. Відтак пригноблений промінь зору тьмянів, жінка мовби не мала голосу, емоцій, бажань, була периферією чоловічого, функцією.

А що ж у нашому дискурсі? Як на мене, і досі переважає приміряння методологій «як німець покаже». Цікаві й своєрідні міркування Сімони де Бовуар щодо становища жінки у французькому суспільстві також часто без особливих корективів проектуються й на наші ситуації. В одному з авторефератів слушно зазначено, що представники нашої феміниситки «експлікують наратологію життя, оприявнену у працях Юлії Крістевої та

Ганни Арендт». А в дисертації тієї ж авторки читаємо: «Становище людини, за Ганною Арендт, полягає у тому, що людське життя з його подіями можна розповісти як історію та подати як біографію. Юлія Крістева теж вважає, що життя здійснюється як наратив, коли воно омовлене». Дуже оригінальні думки! Ми без них цього не знали. Та й слово «експлікують», яким рябіють і автореферат, і дисертація, цілком спокійно можна було б замінити низкою відповідників, від чого науковість теж ніяк не постраждала б: *з'ясовують, розкривають, тлумачать, пояснюють*. Ну гаразд, то чергова мода, але коли ж ми вже почнемо експлікувати наратологію життя, оприявнену, наприклад, у нашому фольклорі й досі не почуту джендерними наратологами?

Якому нараторові належить отакий текст (надзвичайно художній): *«Був собі Будько, / Мав халабудку, / І ставок, / І млинок, / І капусти шматок, / І штани портяні, / Що дерлися по стіні. / Гарна моя байка, чи ні?».* Може, фалоцентричному, бо ж таки *штани*, до того ж, мабуть, акробата. Або такий «акт комунікації»: *«Еники-беники, / Їли вареники».* Тут, напевне, *шерше ля фам*, бо вареники, отже, кюхе-кіндер. Але є ще повна скриня забавлянок, триндичок, лічилок: *«Аза, дваза / Триза, риза, / Чочик, бучик, / Жута, рита, / Девир, пастер, / Ф'ю»*. Щось дуже несерйозне і ненаукове. Особливо оте «*Ф'ю*». А в колядках, щедрівках? А в сороміцьких піснях, та навіть у, здавалося б, загальновідомих ліричних, де ніяким англійським вікторіанством і не пахне: *«Ой піду я понад лугом…»* (там жінка з перцем і гумором*: «Не сватав ти мене вночі, / Не вилізли тобі очі…»* і т.д.), «Тече річка невеличка…» (*«А я тобі, козаченьку, раджу і не раджу / Я з тобою вечір стою, на другого важу»*), «Лугом іду, коня веду…» (цілком рівноправний діалог із закляттями, що завершується посомленням «сильної статі»: *«Старий козак, як собака, й досі не женився»*), або пісня з репертуару Народного ансамблю української музики «Роксоланія»: *«Куда їдеш-від'їжджаєш, сизокрилий орле, / Ой хто ж мене молодую сей вечор до серця пригорне?»* – одразу ніби вже шукає заміну, та й далі там дуже цікаво: *«Скільки хлопців не любила, правди не казала, / Аж тоді я правду ска**ж**у, / Як піп руки зв'яже»*; та й ще можна навести цілу пригорщу пісень, де вчувається якщо не відлуння матріархату, то принаймні паритет ст**а**тей. І так було аж до початку азіатчини й старшобратчини. Та й тепер такого багато. Наприклад, у приказках: «Чоловік – голова, а жінка – шия, куди схоче, туди й поверне».

Зрештою, геніальна пісня, що її можна було б рекомендувати на гімн феміністок, «Ой там, на товчку, на базарі…». Але уявімо собі, що його написав чоловік, аби продемонструвати, як його любить дружина. І то вже буде рольова лірика. І що тут робити зі спрощеною джендерною фокаліацією? *«Ні, мамо, не можна нелюба любить…»*. Це «Українська мелодія» 200-літнього Євгена Гребінки. Чи, може, Гребінка жіночої статі? Адже їй, Гребінці, належить і «Песня» *(«Молода еще девица я была…»*). А потім, напевне, перейшла молода в табір Олоферна і заспівала «Черные очи» (так в оригіналі), для «отвода глаз» чи точки зору, щоправда, разом з головою. Та ще й байку втнула, «Ведмежий шовінізм» називається: *«Лисичці ж ратиці оддать»*. Хто там наратор? А то ще *«В чарах кохання моє дівування…»* написав якийсь Хтось чи Хтосик.

Іван Фізер згодом, уже на Одеському форумі україністів, зазначав, що література – онтично імпотентна і семантично вагітна. Оце сидить собі онтично імпотентна література, колупає піч і чекає, поки прийдуть соціологія, філософія, психоаналітика, феміністичні, лесбійські та інші ідеологізовані студії і запліднять її своїм онтичним ядром. Так вони й роблять, викидаючи її власне ядро – Слово. Оте, що про нього писав той-таки І. Фізер, досліджуючи психолінгвістичну теорію літератури О. Потебні. Тож варто послухати й іншого американця, бо він – під лісом. Скептично ставлячись до поширених у XX ст. оцінок літературного твору з *позаестетичних, позахудожніх позицій* (фройдизм, нова критика, марксизм, мультикультуралізм, фемінізм, постколоніальні студії тощо), Г. Блум співвідносить власні критерії канонічності з естетичною виразністю художнього слова. Тож і я закликаю колег: збагачуючись позафілологічними знаннями, повертаймо-таки до лона філології. Найефективніший підхід до художніх текстів – власне філологічний.

Інакше спрацьовуватиме закон, який можна назвати законом зозул***и***ного яйця. Що це таке? Проілюструю прикладом з викладацької практики. Він, щоправда, вже з бородою, але досить показовий. Отже, відбувається захист дипломної роботи. Тема – «Особливості вербалізації націоментальних символів у текстах Шевченка». Студентка читає «Пояснювальну записку», довго, з усіма там актуальностями, теоретичним підґрунтям тощо, всі ніби й слухають, але спека, за вікном доцвітає каштан, у повітрі стоїть суха нудота, тож для пожвавлення прошу відповісти на простеньке запитання, ще з першого курсу: що таке символ, чим одрізняється від алегорії чи емблеми. – Мовчок. – Ну гаразд, а які ж націоментальні символи розрізняєте? – Теж щось невиразне. – Добре, а скажіть, що воно ото таке – вербалізація? – Мовчить. – Чи не від верб***а***? – жартую. – Наприклад, українська верба як націоментальний символ. У Шевченка: *«А над самою водою / Верба похилилась; Аж по воді розіслала / Зеленії віти / А на вітах гойдаються / Нехрещені діти...»*. У Симоненка саркастичне: «*Нацьоналізм у гілці тій буя, / Вороже серце в дорогій вербині!»*. У народних піснях: *«Ой у полі верба, / Під вербою – вода, / Ой там дівчина воду набирала / Хороша й молода»*, або *«На вгороді верба рясна / Там стояла дівка красна»* – така, як оце ви, – підбадьорюю. – Мовчить. – Таж вербалізація – ословлення, – підказую, не витримавши. Погоджується. Між іншим, видно, що й пісень теж не знає. Певна річ, тут міг спрацювати і психічний стан, а водночас убачаю в цьому й досить показовий симптом чи ефект зозулиного яйця.

Ми так захопилися термінологічними іграми, множинністю методологій і методик, перенесенням чужого у свої гнізда, що успішно викидаємо з них своє. І як наслідок – учні молодших класів уже не розуміють, що воно ото «Садок вишневий коло хати» (цей приклад виловив проф. Г. Клочек в Інтернеті: читає хлопець окремо «коло» – як геометричну фігуру, йому не можуть пояснити, чому сім'я вечеря й спить коло хати, чому «соловейко не дає» научати тощо). Я вже не кажу про симптоматичний прогрес загального мово-не-знавства. І виходить знову націоментально, за Шевченком, тільки поміняймо Шафарика і Ганка на Фуко і Барта. Так і профукаємо-пробіфуркаємо (є такий термін – біфуркація) верби й дівчат. А яка ж була

горда: *«Не великий ти пан / Та й напій коня сам: / Впала роса, а дівчина боса / – Ніженьки зросить собі...».* А неримований рядок наприкінці – яка художня довершеність, який смак! І яка джендерна рівність!

Тож хай грядуть межистатеві студії, заглиблені ще у фольклорні стадії, і хай там буде більше поетики, а не вульгарної соціології, політки, ідеології, щоправда, поданих під іншим соусом – феміністичної наратології з чужого плеча, з другої руки, секонд-генд.

Микола ТКАЧУК (Тернопіль)

ДИСКУРС ПОВІСТІ «ТАРАС БУЛЬБА» МИКОЛИ ГОГОЛЯ

У статті здійснюється дискурсивний аналіз повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя, яка написана в річищі романтичної поетики. У ній поетизуються незвичайні обставини та виняткові характери. Досліджується наративна стратегія твору, особливості гетеродієгетичного наратора, а також аукторіального абстрактного автора, але спорідненого з реальним. Особлива увага приділяється дискурсивній практиці письменника, його художній майстерності в моделюванні естетичної картини світу. Визначається жанровий різновид твору як відцентрової, тобто центрогеройної історичної повісті.

Ключові слова: епос, повість, жанр, гетеродієгетичний наратор, ауктор, герой, романтизм, поетика.

Mykola Tkachuk Story discourse of "Taras Bulba" by Mykola Gogol

The discursive analysis of story "Taras Bulba" by Mykola Gogol written in the romanticism poetics trend is presented in this article. There are poetized unusual circumstances and exceptional characters. The narrative strategies of the story, the peculiarities of heterodiegetic narrator and auctorial abstract author, but akin to a real one, are explored there. The special attention is paid to the discursive practice of the writer, his artistic mastership in modeling the aesthetic picture of the world. There is also stressed on the genre type of the story as a hero centered historic story.

Key words: epos, story, genre, heterodiegetic narrator, auctor, hero, romanticism and poetics.

Художній дискурс структурується за допомогою мовленнєвих одиниць твору, репрезентує людей, їх характери, стосунки, події чи вчинки. Він дає уявлення про предмети чи людей, що змальовуються у складному переплетінні часо-просторових координат дії, тобто за допомогою наративу моделюється певна картини світу, актуалізуються висловлювання. Дискурсивна стратегія митця зумовлюється його естетичними уподобаннями, літературними й поза літературними факторами, які спонукають його вибудовувати свою наративну практику, сюжетно-композиційну організацію тексту, жанрові особливості. Дискурсивний аналіз дає можливість збагнути особливості твору як на мікро-, так і на макрорівнях.

В епічній прозі важлива роль відводиться гетеродієгетичному нараторові, який скрізь присутній і здійснює «об'єктивний показ»: своєю розповіддю, своїм голосом він представляє панораму буттєвих, історичних, суспільних, культурних подій, відтворює життя народу чи персонажів, часто втручається у розповідь своїми роздумами, сентенціями, монологами, ліричними відступами. У такий спосіб прозаїк удається до «я-розповідача», тобто до *аукторіального* розповідача абстрактного автора, дуже близького до реального [Stanzel 1987: 18 – 25]. За І.П.Ільїним, ауктор – «це той, хто є

організатором зображуваного світу художнього твору і пропонує читачеві свою інтерпретацію, свій погляд на описувані події та дії, домінуючи над іншими «ідеологічними позиціями», що виражаються персонажами» [Современное 1987: 19 – 20]. Актор виконує функцію «чистого» наратора, який об'єктивно не залежить від розповідуваних подій, описує явища і процеси ззовні, зосереджуючи свою увагу на предметі.

У дискурсивній практиці Миколи Гоголя важливе місце посідає повість «Тарас Бульба», яка викликала і викликає великий інтерес у читачів. Письменник був талановитим майстром пластичного зображення словом, який творив у річищі романтичної поетики; його захоплювали виняткові характери і вчинки, героїчна боротьба українського народу за свободу. Отож внесена романтизмом змістовність не просто естетично яскраве, емоційно піднесене мистецтво, воно суспільно актуальне, повчальне, дієве. Наратору Гоголя хотілося нагадати своїм сучасникам героїчне минуле України, колишню свободу, злютованість народу у змаганнях з напасниками. Для Гоголя пафос романтизму полягав у тому, щоб повернути буттю людський характер, заперечити неволю, животіння нащадків колись волелюбних козаків. Розбудити «сонні» маси у неволі спроможний романтичний герой, наповнений живим людським змістом, титанічно мужня людина; його повістяр змальовує яскравими барвами, ставить у непрості драматичні ситуації. Він виявляє по-справжньому людяне начало у всьому. Таким чином, у центрі дискурсу повісті опинився Тарас Бульба – носій ментальності народу, захисник волі України. Він демонструє сукупність усього людського, серйозного, незвичайного, високого і приземленого. Наратор Гоголя наділяє його універсальністю: людяністю і вірністю обов'язку, що зумовлює його жорстокість до Андрія як відступника.

За жанром «Тарас Бульба» – це *відцентрова історична повість*, тобто центрогеройна, оскільки дія в ній есплікується довкола персонажа, з кожною сторінкою рельєфно замальовується картина змагань українського народу за свободу, широко розгортається візія буття людини, народу та Запорозької Січі, а тому твір належить до панорамних повістей. Юрій Луцький «Тараса Бульбу» відніс до «*українського роману* у стилі Вальтера Скотта… Яскраво романтичні герої, битви серед широких українських степів – усе це було чудовим» [Луцький 1998: 136]. Водночас дослідник окреслив твір М.Гоголя як «героїчної поеми в прозі». Безперечно, «Тараса Бульбу» можна класифікувати романом (особливо другу редакцію), оскільки він має характерні ознаки романної епіки: у творі змальовано широку панораму життя народу України XVII століття, його боротьбу за свободу, застосовано складну часо-просторову організацію твору (постають топоси Києва, зокрема навчання Остапа та Андрія в бурсі, зображення життя на хуторі, степу, Запорозької Січі до описів битв в Україні на заході (Дубно на Волині) і Варшави, де страчували козаків й Андрія); всебічне відтворення життя людей у певний період часу і протягом людського життя; наявність системи розмаїтих персонажів, охоплення широкого кола життєвих явищ, порушення суспільних, етико-моральних питань; значна протяжність дії; важливим чинником роману є епічний наратив та витворений ним фікційний (уявний) світ, населений персонажами, що утворюють сюжет. У повісті М.Гоголя окреслюються три сюжетні лінії: Тараса Бульби, Андрія, Остапа.

Прозаїк органічно поєднав історичну правду з художнім домислом, змалював характерні типи українців та волелюбну душу рідного народу, що боровся за свою незалежність. Предметом зображення стала героїчна козацька епопея XVI – XVII століть – одна із величних епох у світовій історії. Щоб змоделювати художній світ тієї доби, письменник опрацював історичні джерела про минуле України. Зокрема, спогади європейців про цю добу («Опис України» Боплана), «Запрожскую старину» Ізмаїла Срезневського, українські літописи Самовидця, Величка, Граб'янки, «Історію Русів» та інші. Народні думи, історичні пісні, легенди й перекази прислужилися прозаїку для висвітлення історичного колориту доби. Тому в художньому дискурсі повісті яскраво панує стихія українського фольклору, з його поетикою розгорнутих гіпербол, метафор, постійних епітетів, мелодійністю, українськими словами розмовної мови, синтаксичними зворотами, загалом поетичним мисленням українця.

Протягом багатьох століть багаті українські землі стали привабливою спокусою для загарбницьких сусідів. На ці землі здійснювали спустошливі набіги турки і татари, литовські і польські загарбники. У XIV столітті Україна була захоплена Великим князівством Литовським. Об'єднання Литви і Польщі (Люблінська унія 1569 року) ще більше збільшило тяжке становище українських земель по обидва боки Дніпра. Ненаситна і жорстока польська шляхта вогнем і мечем підкорювала й ополячувала український народ. Вона безцеремонно і грубо топтала національну гідність народу, переслідувала православну віру, звичаї, культуру, знущалася над мовою. Польський король і сейм повсюди вводили польську адміністрацію. В 1588 році був запроваджений так званий «земельний кадастр (реєстр)», за яким право власності на землю закріплювалося за шляхтою, а в українці були позбавлені його. Внаслідок цього на Україні утворились величезні володіння польських магнатів, які захоплювали землі разом з хліборобами, які супротивились цій напасті. Селяни, рятуючись від панщини, втікали на південь України, в Зопорожжя, куди не досягала рука польської держави [Машинский 1971: 119].

Тут, на островах за бурхливими порогами Дніпра, виникло козацтво. Гоголь вважав, що його «*викресало із народних грудей кресало лиха*». Козаки утворили могутній заслін захисту України від татарських набігів. Водночас вони здійснювали сміливі походи на татар та турків. На козацьких чайках перепливали Чорне море, громили побережні, міста навіть столицю Константинополь, викликаючи жах у турецького султана та пашів. Небувалий героїзм виявляли козаки в боротьбі проти ненависної польської шляхти, відплачуючи за пролиту кров і сльози свого народу. Гоголь назвав Запорізьку Січ «*свавільною республікою*».

Розповідач у «Тарасі Бульбі» виявляє себе через коментування подій. Це *експліцитний наратор*, який представляє свої оцінки героїв, рефлексії, висловлює симпатії й антипатії тощо. Так, в описах природи України, звичаїв народу розповідач не приховує свого захоплення її красою, історією, оповідаючи про козаків, таких героїв, як Тарас Бульба, Остап, Мусій Шило, Касіян Бовдюг, Балабан, Кукубенко, Степан Гуска, Бородатий та інших, схвалює їхній патріотизм. У такий спосіб створюється образ розповідача, який уявляється читачам людиною, добре обізнаною з минулим України,

побутом козаків, їхніми походами, війнами проти поневолювачів, морально-етичними правилами. Відтак він сумує за героїчними давніми часами, захоплюється козацькою волею, мужністю, свободолюбством. Мовлення наратора споріднене з мовою героїв походів, які пересипають її великою кількістю прислів'їв, приказок, ідіом, фразеологічними зворотами, завдяки яким розповідач майстерно передає *історичний колорит* зображуваних подій. Однак, якщо Рудий Панько виступав як персонаж, що звертався до читача, то в «Тарасі Бульбі» аукторіальний наратор об'єктивно не залежить від описуваних ним подій і не виступає дієвою особою розповідуваної ним історії, а коментує оповідувану історію як *гетеродієгетичний*, тобто *третьоособовий* розповідач [Ткачук 2002: 29].

Художній дискурс структурується за допомогою мовленнєвих одиниць твору, репрезентує людей, їх характери, стосунки, події чи вчинки, що змальовуються у складному переплетінні часо-просторових координат дії, тобто моделюється достеменний фрагмент картини світу, що становить собою певну ситуацію, елемент цілісності, дієгезис, наратив, за допомогою якого актуалізуються висловлювання. Наратор-усезнавець М.Гоголя є талановитим майстром живописного/гнучкого зображення словом, який майстерно творить фікційну картину світу в річищі романтичної поетики; його захоплювали мужні характери і вчинки, героїчна боротьба українського народу за свободу. Отож внесена романтизмом змістовність не просто естетично яскраве, емоційно піднесене начало, воно суспільно актуальне, дієве, повчальне. Екстрадієгетичному наратору Гоголя хотілося нагадати своїм сучасникам про волелюбність козаків, їхню свободу, героїчне минуле України, подвиги борців, злютованість народу у змаганнях з напасниками. Для Гоголя пафос романтизму полягав у тому, щоб повернути буттю людський характер, заперечити неволю, рабське животіння нащадків козаків. На погляд автора, розбудити «сонну» масу в неволі спроможний романтичний герой, наповнений живим людським змістом, титанічно мужня людина. Відтак його повістяр змальовує світ і характери козаків яскравими барвами, ставить у непрості драматичні ситуації. Він виявляє по-справжньому людяне начало у всьому. Таким чином, у центрі наративну повісті опинився Тарас Бульба – палкий захисник України. Він демонструє сукупність усього людського, серйозного, незвичайного, високого і приземленого, тобто це не одноплановий персонаж, а багатогранний, не статичний, а динамічний. Наратор Гоголя наділяє його універсальністю: людяністю і вірністю обов'язку, що зумовлює його покарання відступника Андрія. Образ Тараса Бульби споріднюється образові Гонти, героєві поеми «Гайдамаки» (1841) Тараса Шевченка. Отож і доля у них подібна, і їхня велич як романтичних особистостей, патріотів. Відомо, що в цей час Гоголь працював над другою редакцією повісті «Тарас Бульба», що побачила світ 1842 року; отже, їхні твори вийшли майже одночасно. Спостерігається співзвучність основних концептів творів Гоголя і Шевченка, які дорікають своїм пращурам за втрату свободи народу.

В епілозі сум охоплює ліричного оповідача поеми «Гайдамаки», який, споглядаючи поразку гайдамаків, зауважує: «трохи не рік шляхетською / Кров'ю наповали / Україну, та й замовкли – / Ножі пощербили. / Нема Гонти; нема йому / Хреста, ні могили» [Шевченко, 1, 1990: 110]. У передмові

Шевченко сягає своїм поглядом у минуле і сучасне, аби читач збагнув історичні уроки «про те, що давно діялось, як боролися ляхи з козаками; весело… а все-таки скажеш: «Слава Богу, що минуло», – а надто як згадаєш, що ми однієї матері діти, що ми всі слов'яне. Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись» [Шевченко, 1, 1963: 142]. Цей гуманістичний пафос Тараса Шевченка співзвучний з пафосом «Тараса Бульби» Миколи Гоголя.

Отож наратор Гоголя, змальовуючи національно-визвольну картину боротьби українського народу, прагнув на героїчному минулому народу прищепити сучасникам волелюбні ідеали. Він по-романтичному протиставляє славне минуле і ганебне рабське животіння людини сьогодні. Щоб показати широку панораму життя народу, повістяр вибрав складну просторово-часову картину дійсності: від зображення окремого хутора до опису великих битв за свободу України. Гетеродієгетичний наратор відтворює обстановку того суворого часу, життя людей, їх побут, духовні виміри. Йому важливо висвітлити, чому такі самовіддані запорожці, що примушує їх помирати, прославляючи свою Батьківщину, до останньої хвилини підтримуючи своїх побратимів. Головна ідея повісті – прославлення героїзму в боротьбі з ворогами, любов до України. Словом, Гоголь акцентує на героїчному в поведінці людей (за Гоголем, героїзм – здатність здійснити подвиг; герой – виняткова за сміливістю чи хоробра людина).

Твір Гоголя виконаний у річищі романтичного світовідчуття. Змальовуючи Запорозьку Січ, повістяр малює могутніх духом людей, які діють у незвичайних обставинах. Його герої – найсміливіші сильні сини свого народу. Найстарший серед козаків Бовдюг, Тарас Бульба – його син, а для Остапа й Андрія він – дід. Таким чином, змальовано три покоління козаків, що символізують нерозривність поколінь. Вони вступають у бойове товариство в ім'я захисту рідної землі від чужоземних загарбників. В цьому аспекті важливе смислове навантаження виконує художній простір твору: Київська бурса, де навчаються Остап та Андрій, хутір полковника Тараса Бульби, Запорозька Січ, причорноморські степи, місто Дубно на Волині, Україна, Варшава. Наратор повідомляє, що на заклик гетьмана Остряниці до боротьби з поневолювачами народу піднялося козацтво: «від Чигирина, від Переяслава, від Батурина, від Глухова, од пониззя Дніпра й від усіх верхів його та островів» [Гоголь, 2009, 2: 150].

Панорамність у змалюванні буття виявляє себе у деталях: наратор описує інтер'єр світлиці Тараса Бульби, яка була вбрана «за звичаєм тих часів» [Гоголь, 2009, 2: 9]. Помешкання Тараса – це не проста українська хата, а житло полковника, який за своє життя воював у різних місцях, зіштовхувався з багатьма ворогами. На стінах світлиці висіли «шаблі, нагаї, сільця на птицю, хитро оправлений ріжок на порох, золота вуздечка на коня і пута зі срібними бляшками… На полицях по кутах стояли глеки, сулії, пляшки з зеленого й синього скла, сріблом биті келихи, золочені чарки всілякої роботи – венецької, турецької, черкеської, що завітали до Бульбиної світлиці різними шляхами… Широка піч із запічками, карунками й прискалками барвистих кахлів» [Гоголь, 2009, 2: 9]. Цей інтер'єр – свідчення суворого часу, що не давав можливості зніжитися, але водночас необхідний атрибут, що милує око козака та його синів, який знайомий їм з дитинства.

Особливо майстерно повістяр змалював *поетичну картину українського степу,* «*безкінечного, вільного, прекрасного*». Читач зримо уявляє степове просторове багатство ліній і форм, який живе своїм життям, де гармонійно поєднуються фарби і звуки. Ліричний пейзаж відбиває настрій наратора, його душевне зворушення: «*Степи, степ! Які ж бо ви з біса гарні!..*» [Гоголь, 2009, 2: 27]. Придніпровські степи в повісті – це дика природа, безмежний простір, де коні і вершник ховаються з головою у траві. Степ уподібнюється характерам, які, за Гоголем, «*виникли у тяжкому XV столітті в напівкочовому Сході Європи, коли весь прадавній південь України, покинутий своїми князями, було спустошено й випалено дощенту ненастанними наскоками монгольських хижаків; коли, втративши все – оселю й покрівлю, зробився тут відчайдушним чоловіком*» [Гоголь, 2009, 2: 11 – 12]. Природа набуває символічного виміру. Вона уособлює ідеал свободи народу, його могутність, різноманітність талантів, якими захоплювався письменник. Зображуючи прекрасний степ як життєвий простір, водночас наратор надавав цьому описові значного композиційного і смислового значення. Адже потрапивши в такі простори, люди немов перебувають в іншому світі, де панують свої закони й оцінки сутності особи. В описі степу звучить основний пафос твору – пафос любові до Вітчизни, героїчних подвигів на славу України, утвердження її краси та сили. Отож безкрайні степові простори увиразнюють характери запорожців, джерела їх волелюбства і героїзму. Справді, на таких просторах можуть жити тільки мужні й хоробрі люди!

У цих епізодах розповідач вдається до такого наративного прийому, як *аналепсис*, тобто поверненню в минуле: далека дорога через дикий степ спонукає героїв до спогадів, роздумів. Старий Тарас згадує молодість, своїх побратимів: «Гадав, хто вже помер, а хто живий зостався, і сльоза тихо туманила його зіницю, а посивіла голова журливо похилилася» [Гоголь, 2009, 2: 21]. Його сини вдалися до своїх спогадів: Остап про гірке навчання в бурсі, Андрій – про романтичне побачення з дівчиною польського шляхтича.

У дискурсі твору важливу художню функцію виконують описи топосу *Запорозької Січі.* Її передмістя з чисельними кузнями, кожум'яками, купцями так само колоритне, як і сплячий запорожець серед дороги, якого наратор порівняв з левом. На нього звернув увагу і Бульба: «*Ич, як поважно розкинувся! От пишна фігура!*» У цій «пишній фігурі» було багато характерного для Запорозької Січі: і відчайдушність відважної молоді, і повне нехтування матеріальними благами, і богатирська фізична сила. Немає у повісті описів грандіозності військового поселення. Остап й Андрій побачили «*кілька розкиданих куренів, укритих дерном... Біля деяких були гармати. Ніде не видно було ні тину, ні тих низьких хаток з ґаночками... Невеликий вал із засікою, що не охоронялися нічим і ніким, свідчили про страшенну козацьку безпечність*» [Гоголь, 2009, 2: 31]. Безперечно, явний наратор хотів цим показати невибагливість запорожців, підкреслити: все багатство козака складалося зі зброї та коня. Він захоплено вигукує: «*Так ось вона, Січ! Ось те гніздо, звідки вилітають усі ті горді й дужі, як леви! Ось звідки розвивається воля й козацтво на всю Україну!*» [Гоголь, 2009, 2: 31]. В голосі експліцитного розповідача чуємо захоплення мужністю воїнів; саме необхідність захистити свободу народу і породила козацтво, зробила його

тією силою, що спроможна протистояти напасникам, захистити свою Вітчизну проти нападів ворогів.

Розповідач акцентує на лицарських морально-етичних нормах, які сповідує запорозьке військо. Він застосовує такий наративний прийом, як *фокалізацію*, тобто події відтворюються з перспективи, зокрема з погляду наратора чи персонажа. Так, Остап з Андрієм спостерігають, як карають козака, який «прокрався, поцупив якусь абищицю, це вважалося ганьбою всьому козацтву: його, як безчесника, прив'язували до стовпа, що стояв на майдані, і клали біля нього кия, що ним кожен перехожий мусив почастувати його по щирості, аж поки таким чином не забивали його на смерть» [Гоголь, 2009, 2: 37]. Через оптику братів зображуються інші форми покарань: того, хто, напозичавшись, «не хотів платити, прив'язували ланцюгом до гармати, і там він сидів доти, доки хтось із товариства не зважувався його викупити, заплативши за нього борг» [Гоголь, 2009, 2: 37]. Проте ніжного душею Андрія особливо вразив епізод покарання за душогубство: «Тут-таки, на його очах, викопали яму, опустили туди живого вбивцю, а на нього поставили труну з тілом ним убитого, і обох засипали землею» [Гоголь, 2009, 2: 37]. Козаки дотримувались заповідей: не вкрадь, не обманюй, не вбий. Зовсім інакше поводяться запорожці, коли вривалися у ворожий стан: козак не вважав за сором брати все, що йому сподобалось, не мучила совість, убиваючи ворога. Нещадна суворість формувала характери запорожців, адже їх на кожному кроці чигала смерть, тому вони безмежно вірили у побратимство. У таких умовах допомагала їм упевненість, що поруч вірні, надійні, мужні товариші. Такі військові умови життя запорожців сформували і суворі закони моралі, яким підкорювалось все військо. Невипадково, сімейна історія Тараса Бульби, трагічна доля його синів відійшла на другий план, а на перший виступила ідея сім'ї-народу. По-родинному запорожці називають Тараса «батьком».

Герой повісті – вільне козацтво, змальовується як ідеал, подібний тому ідеалові, який жив в українських народних історичних піснях і думах. Проте основним ядром, що витворює цілісність сюжету, є Тарас та його сини. Доля сім'ї Бульби тісно переплетена з долями всього запорозького козацтва. На їх образах повістяр показує сутність Запорозької Січі, її високе покликання в захисті народу від постійних нападів його ворогів. Наратор-усезнавець моделює витончено характери козаків: вони не багатослівні, більше мовчать, ніж говорять: У шинку вони – гуляки, а коли на полі бою – справжні лицарі.

З Остапом та Андрієм читач знайомиться на батьківському хуторі, куди вони прибули на канікули з Київської бурси. Полковник глузує над одягом синів. Остап не стерпів кпин і відповів Тарасові: «Бо *хоч ви й батько мені, а сміятись будете – їй-богу одлупцюю!.. Та хоч би й батька, не подивлюсь. Образи не подарую нікому*». І чує з уст батька похвалу: «*Добрий буде козак!*» [Гоголь, 2009, 2: 7]. На перший погляд, Остап суворий і непохитний, а Андрій тонше відчуває світ. Так з початку вибудовується протиставлення двох начал: сімейного і козацького. Цю модель письменник почерпнув із українських народних пісень. За його словами, в одних «*дихає широка воля козацького життя*», а в інших «*розкидані риси домашнього життя»*. В них «*один жіночий світ, ніжний, журливий, дише любов'ю*». Материнська любов огріває братів, але вибір здійснює кожен свій. На двох подіях акцентує

наратор: зустріч Андрія з дівчиною-полькою і героїзм козаків. Ці історії написані в річищі високого стилю як найвищі моменти вияву духовності, коли максимально здійснювалося духовне (Остап) і душевне (Андрій) піднесення.

Два брати – дві долі. Наратор застосовує опозицію, зіставляє вчинки братів, змальовуючи історію кожного. В академії в Остапа сформувався ясний розум і зміцніла воля. Серед товаришів він славився хоробрістю і чесністю. Навіть різки не допомагали: жодного студента не видавав начальству. Паралельно наратор повідомляє, в якому принизливому й смішному стані був Андрій, коли він закохався в дочку польського пана. На Січі «*обидва юнаки здобули щиру прихильність у козаків*» [Гоголь, 2009, 2: 38]. Обидва вони спритні і хоробрі, показали себе добрими бійцями. В Остапа змінились риси обличчя, грізним і сильним поглядом дивився він на світ. Він був хоробрий і упевнений у своїх силах: «Жодного *разу не розгубившись і не знітившись ні за яких обставин, з холодним спокоєм, майже неприродним як на двадцятидворічного юнака, він миттю міг визначити всю можливу небезпеку, зважити становище і тут-таки знайти спосіб, як ту небезпеку обминути так, щоб потім певніше її подолати*» [Гоголь, 2009, 2: 57]. Так формувався ватажок козаків, які високо цінували за його розум, спритність, хоробрість. Тому й вибрали козаки його курінним отаманом після загибелі Бородатого.

Інакше поводив себе Андрій. Його хоробрість була безцільною і нерозумною. «*Він не знав, що то значить обміркувати, зважувати чи заздалегідь міряти свої й чужі сили*» [Гоголь, 2009, 2: 57]. Проте під час бою «*Андрій весь поринав у чарівну музику куль і мечів... Шалену насолоду й захват вбачав він у битві. Щось бенкетне ввижалося йому в ті хвилини, коли розпалиться в людини голова, в очах все миготить і сплутується*». Під час битви Андрій відчував свободу душі. Таку ж свободу він відчув, коли побачив свою шляхтянку: «*Його душі враз стало легко; здавалося, з нього спали всі пута. Поривання й почуття, які досі ніби хтось утримував тяжкою вуздечкою, тепер відчули себе на вол і вже хотіли вилитися нестримним потоком слів*» [Гоголь, 2009, 2: 77]. «*Запальне захоплення*» – так розповідач визначає характерну рису Андрія.

Експліцитний наратор змальовує ліричними фарбами останню ніч Андрія у козацькому таборі; на очах розповідача козак покидає табір і вирушає через підземний хід у Дубно до своєї панночки. Всезнаючий розповідач проникає у внутрішній світ героя, розкриваючи його почуття і переживання в ці хвилини його життя: «Андрій же, сам не знаючи чого, почував якусь задуху в серці… Він ішов, а серце калатало все дужче і дужче на саму лише гадку, що побачить її знову, і тремтіли молоді коліна. Нарешті увесь здригнувся і весь наповнився переляком: йому раптом спало на думку, що вона умирає з голоду. Він кинувся до воза і вхопив декілька великих житніх хлібин під пахву» [Гоголь, 2009, 2: 65]. З психологічною тонкістю наратор моделює психіку Андрія, який шукає віз із білим хлібом для панночки. Біля нього спав Остап і хропів на все поле. Підкравшись до нього, Андрій «ухопив мішок однією рукою і так сіпнув рукою, що голова Остапова впала на землю, а він сам схопився з спросоння і закричав на весь голос: «Тримай, тримай чортового ляха!..» «Мовчи, бо вб'ю! – крикнув з переляку Андрій» [Гоголь, 2009, 2: 65 – 66]. Ось з мішками на плечах він прямує поміж

рядами поснулих запорожців. І раптом голос батька: «Андрію! – сказав старий Бульба саме тоді, як він проходив повз нього. Серце йому похололо. Він зупинився і, тремтячи, тихо озвався: – А що? – З тобою баба! Ой, одлатаю тебе, вставши на всі боки! Не доведуть тебе баби до добра. Андрій стояв ні живий, ні мертвий, не маючи сили глянути батькові в обличчя. А коли підняв очі, то побачив, що старий Бульба вже спав» [Гоголь, 2009, 2: 67].

Рецепієнт розуміє, що в душі Андрія не відбувалася боротьба між почуттям обов'язку і почуттям кохання, він не сумнівався у правильності своїх вчинків, адже особисті почуття були настільки сильними, що в одну мить козак забув, хто він такий, навіщо він перебуває біля Дубно з козаками, забув про Вітчизну, завдані їй рани, загиблих побратимів і про рідну маму і батька. Пристрасне кохання до шляхтянки засліпило йому очі, привело до зради. На своєму шляху до панночки він готовий знищити будь-які перешкоди: його не зупинило і те, що поспішав він не на звичайне любовне побачення, а у вороже місто, яке могло стати для нього пасткою. Андрій дізнався від покоївки про підземний хід до міста, яким польське військо могло скористатися проти його побратимів, як і про те, що на виручку осадженим поспішають полки поляків. Проте він нічого не зробив, щоб врятувати своїх побратимів.

Сильне враження справила на юнака красива полька, засліпивши його своєю красою. Його почуття глибокі, він сповнений шанобливого захоплення. Його сильні переживання прикрашують його образ, бо дівчина для нього – цариця його душі, якій він із захопленням готовий служити, перетворюючись поступово у раба своєї пристрасті. Він не знаходить слів, щоб гідно відповісти на висловлену нею вдячність, але «*обурився на свою козацьку натуру*». Захоплений красою дівчини, він зовсім згубив голову і готовий на все: «*Князівно! – вигукнув Андрій, наповнений і сердечними, і душевними, і всілякими пориваннями. – Що тобі треба? Чого ти хочеш? Накажи мені! Загадай мені найнеможливішу послугу, яка тільки є на світі, – я кинуся виконувати її! Загадай мені зробити те, чого не в силі зробити жоден чоловік, – я зроблю, себе занапащу!..*» [Гоголь, 2009, 2: 78] Дівчина нагадує Андрієві, що в нього є «*обов'язок і завіт твій – тебе кличуть батько, товариші, вітчизна, а ми – твої вороги*» [Гоголь, 2009, 2: 81]. Але Андрій відповідає їй як відступник: «*А що мені батько, товариші й вітчизна... Тож коли так, то ось що: нема в мене нікого!.. Хто сказав, що моя вітчизна Україна? Хто дав мені її за вітчизну? Вітчизна є те, чого шукає душа наша, що для неї наймиліше. Моя вітчизна – ти! Ось моя вітчизна! І понесу я вітчизну цю в серці моїм, понесу її, доки стане мого віку, і подивлюся – хай хто-небудь з козаків вирве її звідтіля! Я все, все, що є на світі, продам, віддам, погублю за таку вітчизну!*» [Гоголь, 2009, 2: 82]. Такі морально-етичні принципи сповідує Андрій, що визначають його зрадницьку поведінку.

Експліцитний наратор гірко розчаровується таким вчинком Андрія, що вилився в ліричному відступі: «*І пропав козак! Пропав для всього козацького лицарства! Не бачити йому вже ані Запорожжя, ані батьківських хуторів своїх, ні церкви Божої! А Україні не бачити найхоробрішого з синів своїх, що взялися її боронити. Вирве старий Тарас сиве пасмо зі своєї чуприни і*

прокляне і день, і час, коли породив на свою ганьбу такого сина» [Гоголь, 2009, 2: 82 – 83].

У річищі романтичної поетики Гоголь змалював покарання Тарасом сина-відступника. Блідий і мовчазний став, як вкопаний, Андрій перед батьком. В його особі прийшла грізна сила – кара смертю за зраду України і козацтва. Його немов карає сама Доля, невмолима і невідворотна, супротивитися якій даремно. Але Андрій не кається і не шкодує за скоєним, у передсмертну хвилину він шепче ім'я коханої. Відступництво Андрія зумовлює суворий, але справедливий вирок: «*Стій же й не ворушись! Я тебе породив, я тебе і вб'ю!*» – промовив Тарас [Гоголь, 2009, 2: 125]. Розповідач не сумнівається у справедливості вироку. Але ж загинула молодість, краса і любов! Наратор порівняв Андрія з хлібним колосом, підрізаним серпом. «Зу*пинився синовбивець і довго дивився на бездиханне тіло. Він і мертвим був прекрасним: мужнє лице його, ще недавно повне сили й непереможного для жіночого серця чару, і тепер виявляло чудову красу; чорні брови, як жалобний оксамит, відтінювали його зблідлі риси. «Чим не козак був?» – сказав Тарас. – І станом високий, і чорнобривий, обличчя, як у шляхтича, і рука міцна була в бою!.. А пропав, пропав без слави, як поганий пес!*» [Гоголь, 2009, 2: 125]. Перекинчик став морально ницою людиною, проклятою батьком і народом. Такою є ціна зради. Цей епізод смертної кари сина-перекинчика його власним батьком був зображений митцем для того, щоб утвердити думку про необхідність карти запроданство як найтяжчий злочин проти рідного народу і батьківщини. Автор повісті вважав вірність Вітчизні і побратимству найголовнішими почуттями людини. Він бажав, щоб всі знали, ніяке кохання не може викупити провину людині, яка зрадила свою Батьківщину, товаришів. Тому в момент зради Андрія митець передбачив йому загибель, спочатку для «*козацького рицарства*» й України, а потім для своїх близьких на світі – батька і матері.

Остап усвідомив мету свого життя: боротися за волю України. Пристрасна любов до рідної землі, побратимська дружба і ненависть до ворогів, прагнення захистити вітчизну – визначає його поведінку як героя. Наратор звертає увагу на рицарські прикмети Остапа, порівнює його мужність і хоробрість з левиною. Він акцентує на поєднанні в характері козака рис доблесті, волелюбності і шляхетних рис могутньої натури українця, що притаманні вождю. Особливо доброта і людяність Остапа розкриваються в епізоді поховання Андрія, якого він щиро шкодував: «*Поховаймо ж його, батьку, чесно, щоб не глумилися над ним вороги і не шматувало його тіла хиже птаство*» [Гоголь, 2009, 2: 125].

Героїчною натурою постає Остап в епізоді страти. Попереду полонених козаків з «*тихою погордою*» ішов Остап. У ці останні хвилини перед смертю, перед нелюдськими катуваннями він зберігає свою козацьку честь і самовладання, свою горду зневагу до ворогів-ляхів. Він спокійний і впевнений у своїй мужності, бо знає, що смерть за Вітчизну гідна і прекрасна. Саме любов до України сприяли розквітові найкращих рис характеру героя. Ось Остап Бульба на ешафоті у Варшаві. Розповідач не описує жорстоких покарань, але відзначає, що козак «*зносив муки і катування, як велетень*». Останні смертні муки були нестерпними. Остап

обдивився площу: «*все невідомі, все чужі*». Знемагаючи, він звернувся до батька – свого ідеалу рицарства, відваги, мужності, міцності духу: «*Батьку! Де ти? Чи чуєш ти мене?*» І з натовпу серед мертвої тиші прозвучав голос Тараса: «*Чую!*» [Гоголь, 2009, 2: 149]. Такий вигук міг коштувати Бульбі життя. Це «Чую!» було духовною підтримкою для сина.

В образі Остапа змальовано типовий образ молодого козака – мужнього і доблесного воїна, хороброго рицаря, борця за свободу України. Розповідач Гоголя поетизує його образ, втілюючи в ньому національні риси характеру. Як в українських думах, Остап стрункий, як струна, а славний життєвий шлях короткий. Він здійснює свій подвиг в ім'я рідної землі. Його життєвий шлях – шлях вірного служіння Україні, виконання священного обов'язку перед нею.

Розповідач Гоголя художньо майстерно змальовує багатогранний образ полковника Тараса Бульби. Щоб створити такий монументальний образ, *всезнаючий наратор* мав зазирнути в приховані таємниці мислення і переживань Бульби, знати його передісторію, яка розкривається в процесі розгортання дискурсу. Характер полковника був сформований його складною добою, про що гетеродієгетичний розповідач [Ткачук 2006: 29] повідомляє вже в першому розділі. На початку повісті полковник змальовується в побутових, житейських умовах, гостинним господарем, людиною, наділену природними здібностями, спостережливістю, відкритістю характеру. Інколи навіть потрапляє в комічні ситуації (кулачний бій з Остапом, буйність при сп'янінні), і сам любить гумор. Проте гумористичні деталі в повісті індивідуалізують героя, увиразнюють трагічну велич героїчного характеру Тараса, яка виявляється в багатьох епізодах твору. Як батько Бульба постає перед читачем суворим і свавільним. Не дав синам і дня поніжитися в рідній домівці під опікою матері. Його наказ непохитний – вранці синам збиратися на Січ. Шкода стає люблячої матері, яка не натішилася синами.

На думку Остапа Стромецького, Гоголь відтворюючи образ полковника, супроводжує його історію своєю улюбленою піснею «Ой, на горі там женці жнуть», мотиви якої увиразнюють характер Тараса Бульби. У пісні йдеться про гетьмана Сагайдачного, що міняє жінку на тютюн і люльку, адже він іде в похід, а там не місце жінкам. В умовах воєнної хуртовини козакові не гоже бути ніжним. Залишивши матір і дружину на хуторі, Тарас з синами їде на Січ. «А попід горою, попід зеленою козаки йдуть» – співається в пісні. «Гоголь замінює зелене подвір'я широкою рікою, куди Тарас спрямовує своїх козаків, ріка стає границею смерті і життя, коли в гарячому полум'ї завершується його доля. До кінця життя Тарас додержується принципу: «Один за всіх, а всі за одного» [с.70 – 71].

У наративі повісті зображується характер героя не статичний, а *динамічний*, його риси поступово розкриваються в сюжетній тканині повісті. Тарас – людина слова, рішучий і вольовий. Його почуття до синів глибше, ніж звичайне батьківське почуття. Адже Бульба понад усе любить Україну, шанує тих, хто оберігає її незалежність. Він поважає людей відважних, хоробрих і сміливих, захисників свободи України. І такими він хоче бачити своїх синів на Запорозькій Січі. Тому читач розуміє, чому Тарас вирішив з синами їхати на цю козацьку вольницю. На його погляд, на Січі його сини

повинні стати богатирями, захисниками України. Він любить своїх дітей, але ця любов велика тому, що вона невіддільна від любові до рідної землі, народу і вітчизни. Бульба радіє і пишається тим, якими добрими козаками стали Остап та Андрій. Його серце болить від звістки про знущання шляхти та магнатів над простими українцями. Він жадає битви з ворогом, прагне захистити Україну від напасників. Під Дубно Бульба використав свій великий бойовий досвід. Його вибирають кошовим отаманом, коли козакам потрібно було поділитися надвоє. Тарас помітив, що засумували козаки, попрощавшись з побратимами, які поспішали в погоню за татарами, що пограбували Січ і в полон взяли їх товаришів. Тоді й розкрилась людська і військова мудрість Тараса Бульби. Він знав силу вимовленого слова, а тому сказав лаконічно, але так душевно, щоб його слова дійшли до серця кожного. Ватажок закликав козаків захищати рідну землю, «*рідну віру*», тобто рідні звичаї, демократичний спосіб, мову, дорогу для українців Запорізьку Січ. У його промові прозвучала гордість за Січ і побажання, аби «*кожного року виходили з неї молодці, один за одного ліпші, один за одного кращі*». Його полум'яний монолог викликав живу реакцію слухачів: «*За Січ!» – загомоніли всі, що стояли в ближчих рядах, густими голосами. – За віру!.. За Січ!», – сказали тихо старі, моргнувши сивим усом; і, стрепенувшись, як молоді соколи*» [Гоголь, 2009, 2: 110]. Сила переконань пройняла козаків, бо було це натхненне слово народного захисника. Так розкривається кровний зв'язок Тараса зі своїм народом, його природний, незнаючий сумнівів і хитань патріотизм.

На наступний день перед вирішальним боєм Бульба виголошує свою знамениту промову про *товариство*, тобто побратимство – давній слов'янський звичай зміцнення дружби і прирівнювання її до братських стосунків. Для Гоголя побратим – не тільки названий брат, товариш по боротьбі, а й духовний однодумець, борець за свободу України. «*Нічого святішого й нема від товариства. Батько любить свою дитину, мати любить свою дитину, дитина любить батька й матір, та це не те: і звір любить свою дитину. Але поріднитися душею, а не по крові, може тільки людина. Бували й по інших землях товариства, але так, як на нашій землі, не було ніде. Не одному з вас траплялося довго пропадати на чужині; бачиш – і там люди. Ні, так любити ніхто не зможе любити. Ні, так любити ніхто не може!.. Хай же знають вони всі, що означає в нашій землі товариство!*» [Гоголь, 2009, 2: 113]. Тарас переконаний, що на святості товариства по духу тримається українська земля. Сила побратимства, загалом єдність народу базується на єдності віри, думок, переконань, почуттів, у взаємній підтримці, порятунку, а головне – в готовності все віддати на благо і щастя своїх співвітчизників. З цього моменту тема України набуває великого значення. Вона звучить з уст Мусія Шила, Степана Гуски, Бовдюка, які перед смертю прославляють свою Батьківщину.

Всією душею сприйняли козаки промову Тараса. Екстрадієгетичний наратор Гоголя вдається до поетики українських історичних пісень та дум, зображуючи страшну битву з напасниками. Як леви, б'ються зі шляхтою запорожці. Проти кожного по десять ворогів. Мудрий полководець Тарас з'являється на найскладніших ділянках бою, допомагаючи козакам. І в рішучі хвилини вони чують його бадьорий голос: «*Чи є ще порох у порохівницях. Не*

ослабла ще козацька сила? Ще не гнуться козаки?» [Гоголь, 2009, 2: 118 – 119]. Як у народному епосі, Тарас тричі повторює ці закличні гасла, виявляючи свій кровний, нерозривний зв'язок з народом, свій не пафосний, а справжній патріотизм. У відповідь Тарас чує від козаків: «*Є ще, батьку, порох у порохівницях. Не ослабла ще козацька сила; ще не гнуться козаки!*». «*І натиснули козаки: зовсім змішали ряди*» [Гоголь, 2009, 2: 119]. З окремих деталей, епізодів, дій козаків і перемовлянь між собою змальовується панорамна картина героїчної битви. Вороги гинуть, але гинуть і козаки. Тарас мчить полем і підбадьорює бойових дух побратимів, закликаючи їх бути мужніми, з новою силою вдарити по ворогах, і сам б'ється, як лев. Російський критик Бєлінський писав про народного героя: «*Тарас Бульба любив свою рідну Україну і нічого не знав вищого й прекраснішого за відважне козацтво, тому що відчував те і друге в кожній краплі своєї крові*» [Белинский 1948, 2: 473].

Велике місце у серці Бульби посідала його любов до сина Остапа. Він тяжко пережив його полон і смерть. Коли Тарас мстив ляхам за смерть Остапа, був оточений військом гетьмана Потоцького на березі Дністра в напівзруйнованій фортеці. Його невеличкий загін хоробро бився з п'ятьма полками ворожої кінноти чотири дні. Запас сил був вичерпаний. Козаки вирішили прориватися через ряди ворога. Але Тарас у розпалі бою упустив люльку. Не бажаючи її залишити ворогові, нагнувся, щоб підняти її, і в цю хвилину був схоплений «*вражими ляхами*». Мотив люльки – вірної дружини увиразнює образ Бульби: він не бажав, щоб вона потрапила в руки ворога, але був необачний.

Суд був коротким: «*спалити його живого на очах у всіх*». І ось його прип'яли залізними ланцюгами на дереві, розпалили багаття, щоб народний герой помер у страшних муках. Проте в останні хвилини життя, в передсмертному подвигу Тарас Бульба думає не про себе і свої муки, а про козаків-побратимів, які вирвалися з оточення, указуючи їм дорогу. Він знає: врятовані товариші продовжать боротьбу з польськими напасниками. Народний богатир нехтує смертю. Його обличчя охопила радість: товариші уникли погоні. Читач захоплюється відвагою, почуттям побратимства, мужністю Тараса, його великою любов'ю до України.

Три сюжетні лінії завершуються трагічно: смертю героїв – Тараса Бульби, Андрія й Остапа.

Отже, повість «Тарас Бульба» – видатне явище української літератури доби романтизму. В ній Гоголь органічно поєднав історичне й фольклорне начало. Романтичний гоголівський історизм виявився в тому, що минулу героїчну епоху представлено крізь призму сучасності. Митець закликав сучасників освоїти уроки тої доби у боротьбі за незалежну Україну. Гоголівський «Тарас Бульба» живив і живить українську літературну традицію в художньому осмисленні історії України та її народу. Для митців взірцем був гоголівський історизм, уміння письменника осмислити сильні й слабкі аспекти національного характеру та руху історії. Особливо від'ємних аспектів буття українців, які стосувалися проблем державності, державної єдності, організованості народу. Ці художні засади формували історичну проблематику в творчості Миколи Костомарова, Євгена Гребінки, Пантелеймона Куліша, Олекси Стороженка, Михайла Старицького та інших

прозаїків XIX та XX століть. Композитор Микола Лисенко на сюжети Гоголя написав найкращі свої опери: «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», «Утоплена». Олександр Довженко мріяв створити кінофільм «Тарас Бульба», написав кіносценарій. Проте комуністичні ідеологи заборонили його постановку.

Художня дискурсивна практика Миколи Гоголя мала великий вплив на українських письменників, коли вони відтворювали багатий і різнобарвний світ національно-фольклорної фантастики і міфології (Григорій Квітка-Основ'яненко, Орест Сомів, Пантелеймон Куліш, Олекса Стороженко, Валерій Шевчук та інші). На нього взорували наступні покоління українських письменників у пошуках художніх форм і прийомів моделювання світу. Вони навчалися в нього, як відтворити простодушно-лукаву інтелектуальність, демократизм думки і мислення, якими озброювалися герої із народу в духовних змаганнях з панами, чиновниками. Від Гоголя постала галерея персонажів, які одягають на себе маску смиренної селянської наївності й простоти, але своїм іронічно-приперченим словом долають опонента (Остап Вишня, Олександр Довженко, Юрій Яновський (до речі, праправнук М. Гоголя), Євген Дудар.

Література:

Stanzel Franz K. Typische des Romans 11. Auflage. Gottingen: Vandenhoeck – Ruprecht, 1987. – С. 18 – 25. Белинский В.Г.Пол.собр. соч: В 3 т. – Т.2. – М.: ГИХЛ,1948. – С. 473. *Гоголь* М. Повісті: У 2 т. – Т.2. – К. А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2009. – 303 с. *Машинский* С. Художественный мир Гоголя. – М.: Просвещение, 1971. – 511 с. *Луцький* Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – 255 с. *Современное* зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы. – Москва: Интрада, 1999. – 19 – 20. *Стромецький* О. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів. – Львів: Світ, 1994. – 306 с. *Ткачук* О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2004. – 173 с. *Шевчук* Вал. Втрачене сонце України, або Микола Гоголь як український письменник // Микола Гоголь. Програмні твори. Хрестоматія. – Ч.1. – К., 2000. *Шевченко* Т.Г. Пов. зібр. тв.: У 6 т. Т.1. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 483 с.

Галина УСАТЕНКО (Київ)

КОНЦЕПТ *ДЕРЖАВНІСТЬ* В УКРАЇНСЬКИХ ПАМ'ЯТКАХ XVII-XVIII СТ.

У статті запропоновано аналіз концепту «державність» в контексті когнітивного літературознавства. Медієвістика, і зокрема літературознавство періоду бароко, нині потребує нових методологічних стратегій для осмислення напрацьованого матеріалу. Міждисциплінароні підходи загалом, і аналіз літературних творів через концепти, зокрема (і текти барокової доби надаються для того) сприяють актуальній цілісної інтерпретації давньої української літератури.

Ключові слова: когнітивне літературознавство, міждисциплінарність, Бароко, концепт «державність».

The paper presents the analysis of the concept "state" in the context of cognitive literary studies. Medieval studies, and in particular literary Baroque period, now requires new methodological strategies for understanding the material. Interdisciplinary approaches in general, and analyzing literary works through concepts, including (and flow Baroque period provided for) contribute to actual coherent interpretation of Ukrainian literature.

Keywords: cognitive literature, interdisciplinarity, Baroque, the concept "state".

Концепт «державність», попри двадцятиліття незалежності України, продовжує бути актуальним і в контексті постколоніальних студій, і в контексті когнітивного літературознавства, зокрема когнітивної поетики, і в контексті творення нового дискурсу історії літератур. Актуальність осмислення цього концепту у нинішніх суспільно-політичниому та соціо-культурному дискурсах є очевидною, однак не є пріоритетною в контексті літературознавчого аналізу.

Вивчення і публікація української літератури XVII-XVIII століть впродовж останніх 20-30 років переживало кілька важливих етапів та напрямів роботи: публікації текстів і джерел (Я. Дзира, В. Крекотень, В. Шевчук, В.Яременко, М. Сулима), видання цілісних історій літератур XVII-XVIII століть (Д.Чижевського, М. Возняка, М. Грушевського), підготовка тематичних збірників статей та альманахів (Українське Бароко (1993р), MEDIAEVALIA UCRAINICA: ментальність та історія ідей (90-ті роки); Львівська медієвістика (2007 – 2010рр.)), низка ґрунтовних авторських розвідок і рецепцій барокових творів, авторів, ідей (А.Макаров, Л. Ушкалов, В.Шевчук, М.Сулима, І. Бетко та ціла низка інших дослідників), напрацювань дослідників діаспори (Р. Шпорлюк, Л.Гвоздик-Пріцак, С. Величенко) тощо. Нині медієвістика, і зокрема літературознавство періоду бароко, є на етапі пошуку нових методологічних стратегій для осмислення освоєного масиву джерел: герменевтичних, рецептивної естетики, когнітивної поетики, міждисциплінароності загалом (текти барокової доби позначені відчутним синкретизмом, особливо на межі літератури, історії, філософії, права). Відтак є потреба актуальної цілісної інтерпретації, а вже не опису чи систематизації творів (сюжетів, тем, жанрів тощо). Когнітивні підходи викликають все більший інтерес не лише в лінгвістиці, але й в літературознавстві, й можуть стати одним з підходів до цілісного аналізу: систематизації накопичених знань та актуальної інтерпретації. Як зазначає Тетяна Бовсунівська: «Когнітивне літературознавство не прагне створити завершену модель художнього твору… Воно виструнчує категорії аналізу за спалахами живої людської думки і тим безцінне» [2,8].

Осмислення ідеї державності в просторі української гуманітаристи – проблема, актуальність якої триває від того таки XVII-XVIII століття.

Історіографія XVII-XVIII століття. Історіографічні джерела доби бароко, які є предметом аналізу в контексті визначеної проблеми, традиційно поділяють на документальні, наративні та епістолярні. Однак, барокова естетика, жанрова диференціація та стилістика роблять цей поділ доволі умовним (наприклад, І частина Літопису Самійла Величка, Лист Богдана Хмельницького до російського царя Олексія, вміщений у літописі Григорія Грабянки чи діалог Семена Дівовича *«Разговор Великороссии с Малороссиею»*). Окрім того, документальні джерела відомі нам у надзвичайно попсованому стані: архів Старої Січі був знищений, а його незначні решти розпорошені по книгосховищах різних країн; архів нової – Покровської Січі 1734- 1775 років – зберігся краще, однак документів, створених гетьманами та кошовими отаманами збереглося дуже мало. Натомість, як зазначає Валерій Шевук, упорядковуючи антологію героїчних віршів «Марсове поле» помітив, що «давня українська поезія, яку раніше цілком безпідставно вважали схоластикою, має дивовижну вписаність /.../ у

живе тодішнє життя, зокрема в державотворчі процеси свого народу» [9,6]. Як приклад актуальності міждисциплінарних – літературознавчих, історичних, філософських, правових – досліджень варто навести Конституцію Пилипа Орлика. «Уклад прав і вольностей і угод…» за жанром можна визначити як політичний маніфест, який розкриває особливості менталітету українців кінця XVII початку XVIII століття; з точки зору філософсько-правової – це футологічна декларація політичного ідеалу, яка виражає не апробовані форми суспільного устрою, а певний процес-тривання; за поетикою і синтаксисом – типовий бароковий літературний твір, зі смислотворчою складовою есхатологічної концепції Божого Проведіння, із ключовою, і універсальною для естетики бароко, антитезою, яка використовується і як художній троп (в латинських прислів'ях Tam in sago, Quam in toga – дослівно із шаблею і при плузі, або як в мирний час, так і на війні), і як композиційний елемент, і як категорія суспільно-політичного мислення (наприклад, опозиція між двома контраверсійними системами: авторитаризмом московського самодержавства й устроєм, в основі якого авторитет особистості, як ідеал козацької старшини.

Питання художнього концепту. Формуючи підходи до аналізу концепту літературного твору в історичному контексті, важливо виокремити концепт з поміж суміжних категорій та явищ, а також з поміж розгалуженої на сьогодні класифікації концептів. У найзагальнішому розмежуванні типології концептів на пізнавальні та художні важливою є думка Аскольдова, про більшу інформативність художнього концепту, який «поєднує поняття, уявлення, почуття, емоції, інколи навіть волевиявлення» [1, 274- 279]. Ключовим у цьому контексті є проблема співвідношення концепту та художнього образу. Беручи до уваги міркування дослідників цього питання (Манакіна, Фрейденберг, Піменової, Буянової. В. Кононенка, Н.Слухай та інших), усвідомлюємо особливу значимість художнього тексту для розкриття внутрішньої форми слова, а відтак глибинної характеристики концепту, його прихованих, несвідомих і архетип них підвалин. Актуальним на разі є розуміння концепту образу в контексті аналізу текстів давнього періоду літератури, запропоноване Тетяною Вільчинською: «Під концептом-образом розуміємо мовно-ментальну величину синкретичного типу, експліковану в поетичній мові. З одного боку, такий концепт об'єднує інформацію про всі ознаки реалії, відображає внутрішню форму слова-номінанта, узагальнює перцепцію знань про світ на рівні свідомості; з іншого – синтезує індивідуально-авторське бачення з традицією національного вживання» [3, 75].

Ще один вагомий аспект в характеристиці концептів є поділ за ознакою стандартизації на індивідуальні та колективні. Серед колективних, за різними підходами (Г. Слишкіна, Д.Лихачова) виокремлюють національні. Їх специфіку досліджують Г. Богданович, Н. Железняк, О. П'ятнецька, т. Космеда, М. Раєвська, В. Красних і визначають як «найзагальнішу, максимально абстраговану, але конкретно репрезентовану ідею предмета у сукупності всіх валентних зв'язків, позначених національно-культурною маркованістю» [3, 75].

Отже, концепт *державність* ми розглядаємо як художній концепт, концепт-образ, етнокультурний лінгвоконцепт, який має «вербальну форму

вираження» і пов'язує смислові характеристики словесного знака із системою традицій і духовних цінностей народу.

Змістова структура та простір функціонування концепту «державність». Лексема «державність» за *Словником української мови* – є державний лад, державна організація. На нашу думку концепт «державність», а не «держава» більшою мірою відповідає розмаїттю поглядів та духовних інтенцій, які нуртували в суспільно-політичному житті України та вербалізувалися і образному бароковому слові XVII-XVIII століття.

Змістова основа концепту державність є ідея держави, яка в новому часі найповніше сформульована у *Філософії права* Гегеля (1821 р.): «Держава є дійсність моральної ідеї – моральний дух як очевидна, сама собі усвідомлена, субстанційна воля, яка мислить і знає себе і виконує те, що вона знає і наскільки вона знає». Держава, яка мислить і знає себе є власне втіленням свободи, за Гегелем, «і абсолютна мета розуму полягає в тому, щоб свобода дійсно була. Держава є дух, який перебуває в світі і реалізується в ньому свідомо» [4, 323-234].

У цьому класичному розумінні ідеї держави привертає до себе увагу акцентуація на категоріях духу, розуму/свідомості і свободі. Згодом повернемося до цих категорій.

Держава як дух реалізувався на нашій території віддавна, однак зі складними переплетіннями політичної організації. На цьому варто наголосити, аби чіткіше розуміти природу виділення в концепті «державність» ядра і периферії, а також в процесі його моделювання встановлювати не лише базові компоненти семантики, але й конотативні, асоціативні та інші характеристики слова-репрезентанта.

Прикладом ефективного функціонування на наших теренах державного устрою є реформи княгині Ольги (945 – 964 рр.): унормувала розміри податків та повинності (так звані "уроки та устави"), впорядкувала відносини між київською та місцевими владами, роблячи акцент на раціоналізацію господарських відносин, структурувала всю систему влади; у зовнішній політиці підтримувала торгівельні відносини з найбільшими державами тогочасної Європи — Візантією та Римською імперією.

Згодом, після розпаду Русі, зміни підпорядкувань її земель різним іноземним володарям, система державної організації втратила свою цілісність і окремішність.

Кардинальний поворот у відновленні за Гегелем «субстанційної волі, яка мислить і знає себе і виконує те, що вона знає і наскільки вона знає», тобто ідеї державності 1620 року, коли завдяки політичному розуму та дипломатичній майстерності П. Конашевич-Сагайдачний Константинопольським патріархом Феофаном було висвячено православного митрополита і єпископів, а відтак відновлено православну ієрархію на наших землях. Приблизно в цей же час, Захарія Копистенський привозить до Києва (1616 р.) та видає (1621 р.) *Повість минулих літ* в Іпатіївській редакції. Ця пам'ятка, на яку згодом спирався і Григорій Грабянка у своєму літописі, була важливою для формування моделі легітимності, законності козацтва, як провідної суспільної верстви XVII ст., на юридичну владу над територіями, якими вони де-факто володіли – частиною спадщини Рюриковичів. Гетьманщина як козацька держава існувала з 1649-го до 1764

років. Згодом була розколота на Лівобережну та Правобережну договором 1663р. між Росією та Польщею, зліквідована остаточно з ліквідацією Січі 1775 року.

Декларація політичного ідеалу, власне зміст концепту «державність», був сформульований в Конституції Пилипа Орлика і розширений в *Історії Русів* уже на початку XIX ст.

Варто зауважити спостереження Дмитра Наливайка, що матеріали преси різних країн Європи, щонайбільше Англії, та різні види «літератури факту» XVIII століття «досить докладно і співчутливо» висвітлювали війну під проводом Б. Хмельницького, а також пізніші події, пов'язані з особою Івана Мазепи. У мемуарах вютермберзького герцога Максиміліана Емануїла йдеться (цитую в перекладі Д. Наливайка): «Козаки – це вільний народ, який не хоче коритися ні Польщі, ні Москві, тому вони постійно борються за свої права і привілеї, що, власне, й стало причиною переходу Мазепи до шведів».[6, 163]

Отже змістова структура та межі функціонування концепту «державність» в XVII-XVIII століттях зумовлені цілою низкою екстралінгвістичних чинників та розкриває духовні цінності народу.

Структура концепту «державність» в історіографії XVII-XVIII ст.

Ядром концепту визначаємо *вольність/свободу.*

Основними вербалізоторами ядра концепту-образу є лексеми, які прочитуємо в літературних пам'ятках і в словнику Памво Беринди (1627 р.): свобода: вольность, своєбодность, наслаждение, любодарование). В матеріалах До Словника давньоруської мови І. Срезневьского лексема «Вольний» подається зі значенням действующий по собственной воле и свободний, дозволений. А Словник староукраїнської мови XIV-XV ст. (авторство Д. Гринчишина та ін.) подає лексему «вольность» із значенням привілей, виняткове право. У історіографічних джерелах маємо такі вираження ядра концепту-образу:

«на Вас бо то залежить, іли жити тако При козацьких вольностях без налога, яко здавна жили, іли вічними рабами В ляхов бить» (Б. Хмельницький до козаків у Милості Божій), «бог… возес нині смиренних русаков, гордих же з престолов низ ложив поляков… Хотівших **руську вольность** наклоніть до Риму» («Пісня про Миколая Потоцкого і козацькі перемоги»)

Семантичні компоненти концептт-образу «державність» збігаються з тими, що характеризують цей концепт у свідомості українського етносу: «Се було давно, дуже давно, не пам'ятую й коли: тоді ще вільно було всбди6 нічогісенько не було того, що тепер, своя воля була усім людім по Україні!» (народні перекази про Мазепу, Палія, Полуботка і Разумовських, в «Записах» Михайла Драгоманова 1876 року) [5].

Леонід Ушкалов інтепритує aurea libertas як «виплеканий сарматизмом ейдос «золотої вольності»». Попри неоднозначність концепції сарматизму в контексті ідеї української державності, вагомим є міркування Л.Ушкалова, яке він робить спираючись на твори Лазара Барановича та Григорія Сковороди, що «у власному прагненні «золотої вольності» усяка людина, як і цілий народ, мусить облишити «сваволю» та примиритися з Богом, покладаючись на його примудрість та милосердя» [8].

Метаконцептами ядра концепту-образу «державність» є *козаки/народ* та *вітчизна/автономія*.

Метаконцепт *козаки* має основний концептуальний смисл «суспільна група, яка представляє весь народ». Відтак уможливлюється смислова єдність в концепті *«державність»* козаки/народ. З огляду на обмеженість часу не буду наводити приклади з текстів.

Метаконцепт *вітчизна* також має основний концептуальний смисл, поєднує і автономію як політичну ознаку, і територію як ментальністу ознаку людини, яка на певній території проживає та православну церкву як духовний вияв своєрідності національної культури.

У цьому контексті привертають увагу ті концептуальні смисли, які засвічують рефлексію середовища козацької еліти – старшини, яка бере на себе місію реалізації вольностей. Так згадуваній уже Конституції П.Орлика 1710 р. наявна спроба, за висловом Олександри Трофимчук : «витворити новий державницький світогляд, роль якого мала б виконувати станова ідеологія української шляхетсько-козацької верстви» [7, 98-116]. І в цьому прочитується гегелівська складова держави – розум, або усвідомлена дія.

Концепт державність має також низку мікроконцептів та периферійних смислів, аналіз яких є предметом окремого детального аналізу на засадах когнітивної поетики.

Отже. По-перше, короткий аналіз окремого концепту показав, що пошук нових методологічних стратегій для осмислення історії літератури давнього періоду може провадитися методами когнітивного літературознавства, в якому аналіз окремого концепту та концептосфери епохи бароко загалом уможливлює цілісної прочитання не лише літературних пам'яток, але й мислення, ментальності, історії та філософії народу.

По-друге, навіть стислий аналіз концепту *«державність»* вказує на тяглість, тривалість його існування в свідомості народу, вираженого в творах літератури, – від часів Руської держави до часів Гетьманщини, розкриває синтез індивідуально-авторське бачення у творах літератури та документах і традиції національного вживання слова.

По-третє, основні смисли концепту *«державність»* – вольність, автономія політична і територіальна, православіє є тими складниками світогляду українського народу, які формувалися в XVII-XVIII століть народу, і залишаються нині актуальними та наново інтерпретованими.

Література:

1. Аскольдов С.А. Концепт и слово// Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология/ Под ред.. проф. В.Н.Нерознака. – М., 1997; 2. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія/Т.В. Бовсунівська. – К., 2010; 3. Вільчинська Т.П. Концептуалізація сакрального в українській поетичній мові XVII-XVIIIст. /монографія / Тетяна Вільчинська. – Тернопіль, 2008; 4. Гегель Г.В.Ф. Философия права /пер. с немецкого Б.Г. Столпнера, - М., 2007; 5. Малорусские народные предания и рассказы. — К., 1876; 6. Наливайко Д.С. Мазепа в європейській літературі XVIII– XIX ст.: історія та міф //Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006; 7. Трофимчук Олександра. Літературний текст бароко як відображеня доби// Mediaevalia Uckrainica: ментальність та історія ідей. Т.ІІ. – К., 1993; 8. Ушкалов Леонід. Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду / Р. Оруджев (мал.). – Х.: Акта, 2001. – Паг. не зазнач. – (Харківська школа); 9. Шевчук В.О. Козацька держава. – К., 1995.

Леся ХАЛЮК (Київ)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УСНИХ НАРОДНИХ ОПОВІДАНЬ УКРАЇНЦІВ-ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ ПРО ПЕРЕСЕЛЕННЯ 1947 РОКУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

У статті проаналізовано особливості усної прози про 1947 рік (акція «Вісла») українців-переселенців у порівнянні з іншими прозовими жанрами фольклору.

Ключові слова: акція «Вісла», прозовий фольклор, усні наративи.

The issue highlights the features of oral prose about 1947 (action «Vistula») of Ukrainian resettlements in comparison with other prosaic genres of folklore.

Keywords: action «Vistula», prosaic folklore, oral narratives.

Українська усна проза жанрово дуже різноманітна: до неї входять перекази, легенди, бувальщини, анекдоти, усні оповідання, казки тощо. В одну систему всі ці твори об'єднує насамперед прозова форма оповіді. Серед фольклористів існують різні думки стосовно розподілу усної прози. В. Пропп, наприклад, розрізняє в народній прозі «казки» (у цю групу він включив і анекдоти) і «оповідання, у правдивість змісту яких вірять» [13, с. 43]. К. Чистов виділяє в розповідному фольклорі дві категорії: «групу жанрів з чітко вираженою естетичною функцією (усі різновиди казки, притчі, небилиці, анекдоту) і групу жанрів, у яких будь-яка позаестетична функція відіграє головну роль». До останніх фольклорист відносить перекази, легенди, сказання, скази, бувальщини, усні оповідання [16, с. 5]. Е. Померанцева ділить усну прозу на два «багатожанрові» види, з огляду на такі три ознаки жанру: «спільність поетичної системи, побутове призначення і форма виконання». Кожна із цих двох категорій народної прози, на думку дослідниці, «має свою форму виконання, своє побутове призначення і, головне, свою систему жанрів, в одному випадку об'єднаних домінуючою естетичною функцією, в іншому – домінуючою інформативною» [12, с. 75]. С. Мишанич теж поділяє усну народну прозу на два великі масиви: на власне художню творчість (казки й анекдоти) і документальну прозу (легенди, перекази та оповідання). Причому дослідник наголошує на термінах «документи», «документальна проза», орієнтуючись на одну з визначальних функцій народних оповідань – засвідчувати й пояснювати історично вірогідні джерела [9, с. 368].

На наш погляд, увесь прозовий фольклор за його відношенням до дійсності поділяється на дві основні групи: казковий і неказковий. Казкова проза подається слухачам як вигадка, вона відрізняється від неказкової установкою на чудесне, фантастичне. Групу неказкової прози складають твори, що орієнтуються на повідомлення правдивої (або такої, що сприймається як правдива) інформації. До цього виду відносимо перекази, легенди, бувальщини, анекдоти, усні оповідання. Досить чітке визначення усній неказковій прозі дав С. Азбелєв: «Проза народна усна неказкова – різноманітна і велика за обсягом область прозового фольклору, загальна особливість, яка відрізняє її від казок і близьких їм жанрів, – довіра виконавців і слухачів до істинності змісту розказуваного» [3, с. 289].

Усі види усної неказкової прози об'єднує спільна риса, яка відрізняє їх від казки, – установка на достовірність, правдивість оповіді. Як зазначає С. Бардаханова, твори неказкової прози «найпростіші за своєю побудовою,

ґрунтуються на одному-двох епізодах, які не ускладнюються повторами, характерними для казок. Форма розповіді довільна: включення образних словосполучень, стійких формул залежить у більшості випадків від індивідуальної манери виконавця, його майстерності» [5, с. 93–94] тощо.

Особливість неказкової прози полягає насамперед в установці на справжність, автентичність у змалюванні подій і фактів, переданих в усних оповіданнях через особисті переживання і враження. Найбільший успіх випадає на долю того оповідача, який розповідає найбільш достовірно і точно. С. Мишанич справедливо підкреслює, що «було б помилкою зарахувати усі без винятку оповіді до усної творчості народу і розглядати їх у системі фольклорної прози» [11, с. 19]. Справді, у нашому побутовому спілкуванні ми обмінюємося певною інформацією, відповідно оформленою сюжетно. Але ця інформація ще не є оповіданням. Головна ж функція таких повідомлень інформативна. Водночас ми не раз «“стикаємося” із співбесідниками, котрі володіють даром слова, образним баченням, умінням виразити своє ставлення до предмета бесіди й змусити слухача до співпереживання» [11, с. 19]. Саме підключення естетичної функції в усній народній оповіді дозволяє відносити її до фольклорного явища.

Усі жанри неказкового розповідного фольклору прагнуть наблизити свій зміст до реальності, тож іноді буває складно розмежувати усне оповідання й переказ, усне оповідання й легенду, усне оповідання й бувальщину тощо.

Усне народне оповідання має ряд ознак, які ріднять його з окремими жанрами оповідного фольклору, переважно, з переказом. С. Азбелєв наводить два значення терміна «переказ»: «1) уснопрозова оповідь про реальні події або осіб минулого, чи реально можливі, але не відображені в писемних джерелах, які дійшли до нас, або навіть про неодмінно вигадані; оповідь, яка ввійшла в традицію (а не виходить безпосередньо від очевидця або учасника подій) і за змістом близька до відображення реальності (тобто без переваги фантастики в художньому вимислі), 2) усні свідчення про давно минуле» [2, с. 275].

Усне оповідання, як і переказ, ґрунтується на відомому, близькому до дійсних фактів, змісті, який у кожному з розглянутих жанрів передається за допомогою визначених і дуже схожих художніх засобів. У переказі, як і в оповіданні, розповідь будується на реальних, і що особливо важливо для цього жанру, історично точно визначених фактах. Наприклад, «Є ще переказ, що в давних часах прийшло до Улюча двох монахів. Тоді село було розположене в іншому місці, за тими горами. Там і донині місце називають Сільське. Церкви тоді ще не було, й монахи з людьми збирались на молитву на горі Дубнику. Монахи занимались збиранням зілля і лікуванням людей і худоби. Люде приходили до них по пораду і поміч, і вони людям помагали. Люде зе те давали, що хто міг. З тих жертв розпочали монахи будову святині» (переказ) [6, с. 513]; «Мали ми ще гарну двоповерхову школу, два тартаки, корчму, різника, пекаря, пошту, постерунок, навіть і гарешт у ньому, молочарню, шевців, дорожника на дорозі й аж чотири млини, кооперативу, кравців, може, й акушерка була. Раз у місяці в містечку Мриглоді був торг. До міста Сянока було 21 кілометр. Було багато жидів, мали свою біжницю. Були й поляки, мали костел у Борівниці. Мали ми диригента, котрий провадив хор і представління. Учив дуже гарно, а звався Роман Солтикевич. Тільки

читальні ми не мали» (усне оповідання) [6, с. 508]. У творах обох жанрів основою сюжету служать дійсні події, художній вимисел також має реалістичний характер. Усні оповідання та перекази будуються за однаковим принципом логічного розміщення однієї події за іншою. Для обох жанрів характерна наявність порівняно обмеженого числа персонажів, незначне включення пейзажних замальовок. У них немає традиційних казкових приповідок, зачинів та кінцівок. Мовні засоби відрізняються лаконічністю, точністю й виразністю. Подібність переказів і оповідань полягає також у манері їх виконання. Усні оповідання виконуються, як відомо, у ході звичайної розмови, спонтанно включаючись в розмовне мовлення. Таку ж особливість, на думку К. Чистова, мають і перекази [17, с. 303].

Однак при всій схожості усні оповідання і перекази мають істотні відмінності. Найголовнішою з них, мабуть, є те, що переказ відображає події давно минулих років. Він не має живих свідків, текст передавався від покоління до покоління. Усне народне оповідання ж розповідає про випадок, свідком або учасником якого був сам оповідач, тобто дія відбувалася в недавньому минулому. А «недавнє минуле» – це те, що живе в пам'яті самого оповідача або в пам'яті одного-двох попередніх поколінь. Тож можемо погодитися з твердженням С. Мишанича, що визначальною рисою, яка вказує на відмінність жанру народних оповідань від суміжних – переказу й легенди, – «це те, що події не виходять хронологічно за межі того, що міг бачити чи учасником чого міг бути оповідач» [10, с. 7]. Звідси – особлива докладність та емоційність викладу матеріалу, яка спричиняється не лише тим, що подія живе в пам'яті оповідача, що розповідь зберігає послідовність основних етапів цієї події, але й тим, що вона «контролюється» слухачами, які мають певне уявлення про предмет оповіді і які могли бути разом з оповідачем учасниками, свідками події або чути про неї від інших очевидців.

Крім того, зображуючи явища, усний наратив не обмежується поясненням фактів, що становить основну мету переказу, а дає більш широку інформативно-ознайомлюючу картину, пов'язану з подією. Істотна різниця між переказом і усним оповіданням полягає також і в тому, що останнє є відносно більш мобільним та оперативним жанром. Усне народне оповідання швидко відгукується на подію, яка трапилася нещодавно. Ця обставина й зумовлює ведення оповіді в оповіданні від імені безпосереднього учасника, очевидця подій або людини, близької даному носію фольклору. Переказ же входить в репертуар народної творчості через багато років після описуваних у ньому подій.

Перекази, порівняно з усними оповіданнями, посідають незначне місце в масиві фольклорної прози про переселення 1947 року. Оскільки оповідь у них ведеться не від очевидця чи сучасника події, то перипетії життя переповідаються з більшою мірою узагальнення. Можна припустити, що у створенні таких фольклорних зразків більшу роль відіграє уява, коли оповідачі за своїм уподобанням доповнюють почуте колись оповідання. Утім, переказ про переселення 1947 року та життя на заході має ту специфіку, що в ньому, як і в оповіданні, головний акцент робиться на достовірності, тому факти й епізоди, які складають основу зразка, відбивають прагнення їх авторів розповідати якнайвірогідніше.

У переказах, як правило, з самого початку повідомляється джерело інформації, чим фольклорний зразок виявляє себе як переказ: «Mama opowiadała, że…» [20, с. 109] («Мама розповідала, що …»); «O tamtych stronach opowiadał raczej tata. Mama rzadziej. No i babcia» [20, с. 115] («Про ті краї розповідав більше тато. Мама рідше. Ну, і ще бабуся»); «Akcję Wisła znam z opowieści» [19, с. 196] («Про акцію “Вісла” знаю з розповідей»).

Оповідач, який переказує почуте, часом намагається зберегти першоджерело в незміненому варіанті: і композиційно, і лексично. У таких зразках спостерігаємо, що в деяких фрагментах оповідь ведеться власне як непряма мова. Саме такі зразки вирізняються високим ступенем емоційності й експресивності, оскільки йдеться, як правило, про найближчих людей. Пор.: «Żal mi tych, którzy stracili w akcji Wisła dorobek całego życia i musieli wyjechać w nieznane. Brat mojej mamy był wtedy malutki, przeziębił się podczas przesiedlenia i zmarł. Ludzie bardzo dużo wycierpieli» [19, с. 199] («Жаль мені тих, хто втратив у результаті акції “Вісла” доробок усього життя й мусив виїхати в невідомість. Брат моєї мами був тоді маленький, застудився під час переселення і помер. Люди дуже багато витерпіли»); «Ludzie musieli się spakować w ciągu dwóch-czterech godzin. Wzięli po parze koni, krów, kilka kur, świń, czy co kto miał i wyjeżdżali… Wieźli ich w wagonach bydlęcych. Transport zatrzymał się w Jaworznie. Wiele osób tam internowano, mojego dziadka ze strony mamy też. Po przyjeździe na Zachód rodzice musieli poszukać miejsca dla siebe. Tata zajął mieszkanie, w którym żyjemy do dziś. Wsześniej to była stajnia» [19, с. 196] («Люди мусили спакувати речі протягом двох-чотирьох годин. Взяли по парі коней, корів, декілька курей, свиней чи що хто мав і виїжджали… Везли їх у вагонах для худоби. Транспорт зупинився в Явожно. Багато осіб там інтерновано, мого дідуся зі сторони мами теж. Після приїзду на захід родичі мусили шукати житло для себе. Тато зайняв помешкання, у якому ми живемо до сьогодні. Раніше то була стайня»). Хоча в порівнянні з народними оповіданнями перекази несуть у собі меншу емоційність. Ті, хто переповідають почуте від рідних, прагнуть якнайдетальніше передати драматичні моменти переселення, включають в оповідь описи побуту, головних проблем та конфліктів, які, пропущені через творчу уяву, набувають нових узагальнень. Можемо припустити, що в таких переказах інформація, почута з різних джерел, об’єднується, так би мовити типізується. Адже ситуація для переселенців була типовою, а ті, хто переказує, знає її і відтворює лише з розповідей очевидців чи вже і з переказів. Отже, можемо дійти висновку про високий ступінь узагальнення в таких зразках, оскільки оповідач відштовхується не від фактів переселення (бо особисто цього не пережив), а від почутих текстів і на основі емоцій і творчого мислення створює сучасну фольклорну прозу.

Процес перетворення усного оповідання в переказ І. Ярневский відобразив у такій схемі: «1) відбувається подія; 2) про цю подію створюється реалістичне усне оповідання, яке відображає те, що сталося, з усіма подробицями, деталями, характеристикою часу й дійових осіб; 3) потім усне оповідання, цікаве описом подій, своєю активністю, часто повторюється, міцно входить у репертуар фольклору; 4) у процесі переходу від покоління до покоління деякі деталі оповідання губляться, відпадають, замінюються іншими, з’являються нашарування з інших оповідань або переказів; 5) як

результат, усне народне оповідання переростає в інший жанр – народний переказ» [18, с. 107].

Тож, як бачимо, переказ, «відображає життєві факти, явища й події, про які інформують не очевидці, а оповідачі почутого» [7, с. 7]. Однією з найголовніших функцій переказу, як уже зазначалося, є інформативна функція. Стосовно подій 1947 року на Холмщині, Підляшші та Лемківщині вона набуває особливої ваги, оскільки саме перекази зберігають і передають наступним поколінням історичну пам'ять.

На відміну від переказу, у легенді частка вимислу займає більше місце, проте таке оповідання подається виконавцем як реальна подія. Цей момент відзначив Л. Бараг: «Легенда сприймається слухачем, як достовірне оповідання» [4, с. 128]. С. Азбелєв також підкреслював, що легенда розповідається як реальна подія, а в процесі оповіді вона «доповнюється плодами уяви самих оповідачів або контамінується з відомими вже легендарними мотивами» [1, с. 18].

Подібність між усним оповіданням і легендою полягає в тому, що твори цих жанрів сприймаються як реальні. У легенді головною дійовою особою є позитивний герой, який втілює ідеальні риси народу. Усні оповідання також найчастіше розповідають про подвиги осіб, які реально існують або існували. Для створення художнього образу в усному нарративі іноді використовуються елементи вимислу, казкові мотиви у результаті чого воно зближується з легендою.

Усне оповідання відрізняється від легенди, по-перше, тим, що воно створене на близьких до дійсності фактах, а художній вимисел, якщо він присутній, переважно подібний до опису таких фактів. Зміст легенди, хоча й подається як реальний, проте має значну частку вигадки й фантастики. В усних оповіданнях для характеристики героїв також іноді використовуються риси легендарності, але вони не перекривають основного змісту. На відміну від оповідання, героями легенди часто є персонажі християнської релігії, про що зазначається і в книзі «Легенди, перекази, бувальщини»: персонажі легенди «викликані до життя християнським віровченням. Це Христос, Богородиця, апостоли і пророки, святі і мандрівники» [8, с. 19]. Наведемо приклад: «Поблизу села Обша знаходилися мочила (озера), оком землі вони здавалися у ясну тиху погоду.

Легенда говорить, що колись у давнину тут стояла корчма. А було це у Великодну п'ятницю. Повз корчму проїжджала Матір Божа із золотим келихом в руці. На це видовище з корчми вибігли п'яні люди, рочали глузувати, насміхатися з неї, відібрали келих.

– А бодай та корчма запалася! – у відчаї мовила вона.

Від'їхавши трохи, Матір Божа оглянулася і побачила на тому місці озерце, на хвилях якого гойдався келих. Повернувшись назад, Матір Божа взяла келих з води і поїхала своєю дорогою.

Кажуть, з того часу у Великодну п'ятницю опівночі можна почути з тієї води музику і співи» [15, с. 366].

З поданого зразка ми бачимо, що легенда є розповіддю з елементами фантастики, а її події та персонажі, як і в казці, можуть наділятися чудесними властивостями, часто взяті з християнської релігії. Інша відмінність легенд і усних народних оповідань полягає в тому, що головна суспільна функція

усного оповідання виключно пізнавальна, а в легенді – пояснювальна й повчальна. Легенда, на відміну від усного оповідання, менш повно відтворює історичну та побутову обстановку події.

Ще одним жанром, близьким до усного оповідання, є бувальщина. Так само, як і усні наративи, бувальщини звернені не в далеке минуле, а в недавнє або сьогодення. Бувальщина – це розповідь, правдивість якої засвідчується або особистим досвідом оповідача, або свідченнями сучасників. При такому визначенні виникає неабияка небезпека розчинити бувальщину в будь-якому усному оповіданні-спогаді. Як і усне оповідання, бувальщина розкриває реальне, правдоподібне, і її призначення – розповісти про це. Бувальщина так само може нерідко переходити в переказ, за умови, якщо подія, про яку йдеться, дуже віддалена від сьогодення.

На відміну від усного оповідання, бувальщина містить значну частку домислів, нерідко й фантазії. Бувальщини – це також оповідання, що відображають народну демонологію. Головними героями в бувальщині можуть бути різні надприродні сили: лісовики, духи, нечиста сила та ін. Наприклад: «Змії, коли паруються, утворюють кубла, в яких крутяться й труться одна об одну й залишають після себе дорогоцінний камінь завбільшки як півхлібини. Ганнуся знайшла такий. Та злий поляк вкрав його в дівчини, а тепер відбудував собі таку віллу, шо я вас прошу» [14].

На думку В. Проппа, при класифікації фольклорних жанрів мають бути виділені і встановлені конкретні ознаки розглянутого жанру. Ці ознаки повинні відповідати таким вимогам:

«1) Ознака, яка виділяється, має відображати істотні сторони явища. Суттєвість визначається метою дослідження.

2) Обрана ознака повинна бути постійною, а не мінливою.

3) Ознака, покладена в основу, має бути сформульована чітко і виключати можливість різного розуміння та тлумачення її» [13, с. 41–42].

Щодо усного оповідання, то в ролі цих ознак, на нашу думку, можуть бути виділені такі:

– по-перше, його реалістичність, відсутність вигадки, фантастики. Ця особливість розкриває основну рису розглядуваного жанру;

– по-друге, час розповіді. Усні народні оповідання охоплюють події недалекого минулого. Якщо в деяких текстах (наприклад, про конкретні особистості) час описуваної події занадто віддалений від моменту розказуваного, вони можуть перейти в жанр переказів.

Зазначені ознаки щодо жанру усного оповідання залишаються постійними й незмінними і стосуються всіх творів. Усі тексти даного жанру будуються на основі достовірних, реальних фактів і розповідають про події недавнього часу.

Література

[1] Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) / С. Н. Азбелев // Славянский фольклор и историческая действительность. – М, 1965. – С. 5–25; [2] Азбелев С. Н. Предание / С. Н. Азбелев // Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993. – С. 275; [3] Азбелев С. Н. Проза народная устная несказочная / С. Н. Азбелев // Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993. – С. 289; [4] Бараг Л. Г. Легенда / Л. Г. Бараг //

Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993. – С. 128; [5] Бардаханова С. С. Система жанров бурятского фольклора / С. С. Бардаханова; [отв. ред. А. Б. Соктоев; АН СССР. СО. Бурят. ин-т общественных наук]. – Новосибирск, 1992. – 238 с; [6] Гук Б. Пропам'ятна книга «1947» / Б. Гук. – Варшава : Тирса, 1997. – 647 с; [7] Легенди та перекази / упорядкув. та прим. А. Л. Іоаніді; вступ О. І. Дея. – К., 1985. – 399 с; [8] Легенды. Предания. Бывальщины / сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. Н. А. Криничной. – М., 1989. – 287 с; [9] Мишанич С. Жанрова система українського фольклору / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці. – Донецьк, 2003. – Т. 2. – С. 365–375; [10] Мишанич С. В. Усні хроніки народного життя // Народні оповідання / упорядкув. і передмова С. В. Мишанича. – К., 1986. – С. 5–16; [11] Народні оповідання / [упорядкув., вступ. ст. С. Мишанича]. – К., 1983. – 503 с; [12] Померанцева Э. В. Соотношение эстетической и информационной функций в разных жанрах устной прозы / Э. В. Померанцева // Проблемы фольклора. – М., 1975. – С. 75–81; [13] Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров / В. Я. Пропп // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: избранные статьи / [сост., ред., предисл. и примеч. Б. Н. Путилова ; АН СССР, Ин-т востоковедения]. – М., 1976. – С. 34–45; [14] Сорокіна Т. Бувальщини про таке-сяке / Т. Сорокіна [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http: // lb.ua/news/2010/05/17/ 44582_Buvalshchini_pro_takesyake.html?print; [15] Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження / [монографія / відп. ред. В. Борисенко]. – К., 1997. – 383 с; [16] Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы (VII Междунар. конгресс антропологических и этнографических наук, август 1964 г.) / К. В. Чистов. – М., 1964. – 10 с; [17] Чистов К. В. Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект / К. В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов / VIII Междунар. съезд славистов, Загреб, Любляна, сентябрь 1978. – М., 1978. – С. 299–327; [18] Ярневский И. З. Устный рассказ как жанр фольклора / И. З. Ярневский. – Улан-Удэ, 1969. – 231 с; [19] Z łemkowskiej skrzyni. Opowieści z Brzozy i okolic / pod red. M. Szyszko-Graban, A. Szyszko, A. Rydzanicz, ks. A. Graban. – Strzelce Krajeńskie, 2004. – T. 2. – 280 s; [20] Z łemkowskiej skrzyni. Opowieści z Ługów i okolic / pod red. M. Szyszko-Graban, A. Szyszko, ks. A. Graban. – Strzelce Krajeńskie, 2004. – T. 1. – 151 s.

Олена ЧЕБАНЮК (Київ)

"НІЧ МАЄ СВОЄ ПРАВО" : НІЧНИЙ ЧАС У КАЛЕНДАРНИХ ВІРУВАННЯХ І ФОЛЬКЛОРІ УКРАЇНЦІВ

У статті розглядається концепт "ніч" – один із найбільш міфологізованих концептів у традиційній картині світу українців. Має амбіваленний характер: осмислюється як небезпечний для всього живого час, пов'язана із уявленнями про потойбіччя. Водночас ніч є сприятливим часом для календарних ритуальних дій, ворожінь, позбавлення небезпечних хвороб тощо.

Ключові слова: ніч, потойбіччя, український традиційний календар

The meaning and symbolism of the concept "night" are investigated in this paper. Night in Ukrainian mythology is bad and good time simultaneously. It has conection with the other world.

Key words: night, other world, tradition Ukrainian calendar

Ніч – темна пора доби від вечора до ранку, від заходу до сходу сонця – у традиційних віруваннях українців має негативну мотивацію. Це – небезпечний, "лихий" час, час панування демонічних, ворожих людині сил. Ночі у просторових координатах відповідає північ як сторона світу. Словом

північ в українській мові позначається також середина ночі й місцевість, край з холодним кліматом [1, 383-384]. Отже, ніч має певні асоціації із холодом і в координатах річного кола їй відповідає такий сезон, як зима. В традиційному календарі українців холодний період сприймається як ніч року, що знайшло відображення у переказах, що від Здвиження до Благовіщеня земля спить, її не можна копати, рухати. Вночі відпочиває/спить сонце (вранці сонце "прокидається") і, навіть, Бог спить, чим і пояснюють небезпечний для людей розгул нечисті. : "В час сну Бога чорти, звичайно, „слазять с угла", б'ються навкулачки, грають „в сапуху", „в булки" і взагалі роблять чоловікові лихо" [2, 85].

У традиційній картині світу ніч знаходиться в опозиції до світлого відтинку доби – дня. Якщо день для українського селянина є часом трудовим, робочим, то ніч - сприятлива не тільки для відпочину ("не-діяння"), але й для ворожби, чаклувань, чарувань. Відповідно денний і нічний час протиставляються як час профанний і сакральний. "Як і *мертві*, протилежно до живих, як і *звірі*, протилежно до людей, як і *жінка*, протилежно до чоловіка, ніч тут – не "погана", а сильна сторона протиставлення, ніч могутніша, "природніша", "космічніша" від дня, тому вона й більш відповідна для найважливіших священних текстів і подій язичництва" [3, 12]. За ознакою чоловічий/жіночий – ніч відноситься до жіночого часу.

В космогенезі ніч передує дню: до створення **світу** панує **морок** і, відповідно, космос протистоїть хаосу, як світло - темряві, день - ночі**.** Підкреслюючи значущість ночі для замовлянь, М. Новікова зауважує, що для міфологічного мислення ніч архаїчніше й магічніше дня, і є не лихим часом, а просто іншим, особливим, а негативне сприйняття ночі сформувалося під впливом християнства [4, 204]. З цією тезою можна частково погодитися. Відомо, що християнство непримиримо викорінювало поганські погляди, оголошуючи персонажі язичницької міфології демонами, на загал ворожими людині. Проте міфологія й вірування майже всіх народів світу свідчать, що в архаїчному суспільстві ставлення до ночі, темноти – амбівалентне. У язичницькій картині світу відсутній поділ на абсолютне добро і абсолютне зло, що характерне для християнства із його доктриною постійної боротьби між темними, демонічними і світлими, божественними силами. Для язичника будь-що може бути як хорошим, вигідним, корисним для нього, так і поганим, невигідним, шкідливим. Все залежить від місця, часу, правильної поведінки і правильних дій та слів (індивідуальних і колективних).

Амбівалентне ставлення до темряви, ночі зумовлено як прагматикою (вдень людина вільно орієнтується в просторі й світла пора доби зручніша для роботи), так і біоритмами людини, які вироблені тисячоліттями й закріплені соціальними правилами поведінки. Темнота ночі, яка обмежувала просторову орієнтацію, для первісної людини несла певну загрозу з боку світу природи, що відбито у чисельних приписах, заборонах, замовляннях та інших фольклорних жанрах. "Найбільшу роблять людям зла вночі, себто коли Бог спить, грець (мандрівний вогник, або перекинеться лихий на знайомого чоловіка, заведе куди-небудь, наприклад на дзвіницю, і з сміхом зникає, а людина дивується як вона тут опинилася). "Греці ламають" теж уночі коней, роблять стукіт у домі, поки не виженуть із нього мешканців" [5, с.85].

Отже, з одного боку, ніч пов'язана із "іншим" ніж день часом, з потойбіччям, померлими предками, і врешті-решт, концептом смерті. З іншого боку, в кризові й перехідні для природи, соціуму, індивіда періоди звертаються за допомогою до предків, сил потойбіччя, виконуючи певні обряди, ритуальні дії, жертвоприношення тощо. І відбувається це саме вночі, коли межа між світами стає взаємопрониклою або зникає зовсім.

Ніч є одним із найбільш міфологізованих концептів у народній традиції. Про певний антропоморфний вигляд ночі у язичницьких світоглядних уявленнях наших предків, може слугувати згадка у літописах про ігрища, які відбувалися "коли мимо ходить ніч". Згідно із уявленнями, які збереглися в українських замовляннях, вона з'являється на коні темної масті : „Ніч темна, ніч пишна, сидиш ти на коні на буланому, на сідлі соколиному, замикаєш ти комори, двірці і хлівці, церкви й манастири і київські престоли: замкни моїм ворогам губи і губища, щоки й пращоки, очи й праочи...” [6, с. 91]. Кінь, який в даному прикладі є атрибутом ночі, як міфологічний персонаж в індоєвропейській традиції пов'язаний із поховальними культами. У слов'ян кінь – характерне втілення хтонічних сил і смерті, одночасно він є медіатором між "тим світом" предків, духів, демонів і "цим світом" людей [7, 590-595] , а отже, підкреслює зв'язок ночі з потойбіччям.

Більш давнім, на нашу думку, є зооморфний вигляд ночі, що зберігся в українських загадках, як релікт своєрідних архаїчних "тестів" на знання міфологічного тексту: "Махнула птиця крилом, - // Закрила півсвіту рядном", "Чорна корова усіх людей поколола", "Прийшов чорний віл, положив частокіл, // А прийшов білий поставив" [8, 28].

На думку наших предків, ніч має свої закони, відмінні від тих, що діють вночі, а тому, як свідчить українське прислів'я, "ніч має своє право". Вберегтися від цього "права" можна молитвою, хрестом, амулетом або правильною поведінкою. Так, до сьогодні в Карпатах збереглися вірування у міфічних істот "нічниць". Нічниці – душі померлих предків - відбирають сон у тих, кому вони хочуть помститися. Або "душі дівчат, які померли не своєю смертю, а також душі відьом" [9, 135-136]. На Західному Поліссі нічниці – нечиста сила, яка вночі знищує пташенят, якщо про них згадати після заходу сонця. Взагалі, "проти ночі" забороняється згадувати про нечисту силу, демонічних істот і хижаків, щоб не накликати їх прихід до хати. Тобто, вірили, що слово, промовлено вночі, має магічну силу збуватися. Особливо остерігалися "накликати сірого вовка з лісу". У деяких поліських селах співати вночі й сьогодні вважається поганою прикметою.

Ніч як час потойбіччя пов'язана із віруваннями про міфічного хазяїна хати – домовика. Йому на ніч залишають на столі кашу без солі, молоко, хліб. Українські жінки вірили, що в ніч з четверга на п'ятницю по хатах, по під вікнами ходить П’ятниця, покровителька жінок і ткацтва. На християнську святу Параскеву або на персонажа народних переказів П'ятницю були перенесені певні функції, які в язичницькі часи виконувала єдина серед Володимирових богів жіноча богиня - Макош (Макоша). Параскева-П’ятниця слідкує, щоб жінки не пряли вночі, не залишали недопряденої куделі, бо це коле їй груди, а костриця запорошує очі. Тих, хто пряде вночі П’ятниця може й покарати:"Женщина сила й пряде по місяцю. Прийшла п'ятниця під вікно:"Добривечір! " "Здорова". "Що ти робиш?" "Пряду". "Лягай спать,

молодице добра, не пряди". А вона байдуже. Коли це одчиня двері, іде в хату; взяла ту молодицю за коси, почала мнять: оце щоб знала, як прясти проти п'ятниці". [10,379]. Сьогодні українське жіноцтво більше вірить, що вночі хату відвідує Мати Божа, тому на ніч треба обов'язково помити посуд, підмести й поприбирати в хаті, щоб вона не поколола ноги, щоб не засмутити її непорядками (м.Зіньків Полтавської обл.).

Згідно із записами П. Іванов на Куп'янщині, людина вночі може побачити біля печі або біля вікна свою Долю – власну душу або двійника. Гарна Доля допомагає хазяйці по господарству, погана Доля – шкодить і капостить [11].

В Україні й сьогодні широко побутує уявлення, що вночі не можна нічого позичати, віддавати з хати, тому що можна віддати власну долю (як власну, персональну частку загального матеріального статку в світі. Жінок, які просять або беруть у святковий час після заходу сонця вважали відьмами, які відбирають «спір»: молоко, врожай тощо. Оберегом вважалося підсолити таке молоко, вмочити в нього великий палець, загасити вуглинку. Позичене не передавали з рук у руки, а кидали або ставили/клали на землю (с.Богданівка Прилуцької округи, Редька М.Д. ІМФЕ,ф.1-3,од.зб.319,арк. 245): "Ніззя по захід сонця виносити з хати попілу, а то змій (дявол) буди єго хватати, то, як народитця в тій сімні дитина, буди тим попілом і пикти" [12, 42].

Особливо небезпечною вважається пора опівночі: " За словами місцевого знахаря Завірухи на прізвисько Гадючий Піп, «лихий див опівночі встає з болота,такий сухий та високий і з роздвоєною головою; якщо побачиш його, то тікай скоріше, тому що якщо піймає, то така пропасниця нападе, що життю не будеш радий» [13, 24].

Час від опівночі до третіх півнів називається глупою ніччю або глухою годиною. Саме в цей час світом вештаються покійники, які не можуть знайти собі спокою на тому світі, чорти, лісовики, жирують водяники, зупиняється млинове колесо, літає небом вогненний змій тощо.

Ніч осмислюється як "час сновидінь". У певні дні (як правило, з четверга на п'ятницю) можна побачити пророчий сон, який неодмінно збудеться. Стан сну сприймався як тимчасове вмирання, прорив у потойбіччя. Особливими вважалися сни проти великих церковних свят. Дівчата "закладалися" на сон, щоб побачити майбутню пару, проти п'ятниці, проти Андрієвого дні (14 грудня), проти Нового року й Водохреща.

Чарівною і водночас небезпечною для людей є ніч напередодні великого церковного свята. Назва такої ночі – Канун - була запозичена із Візантії разом із прийняттям християнства. Канун став і святом, і святкуванням, а не тільки предметом і строком принесень жертв , але й самим бенкетом, застіллям, "а звідси й часом ігрищ. Цей останній характер кануну засвідчено 8-мим пунктом "Правила Кирила митрополита": *"Все слышахомъ і в субботу вечеръ сбираються вкупь мужи и жены, и играють и пляшуть бестудно, и скверну дъють въ нощъ светлого въскресенія, яко Дионусовъ праздникъ празднують нечестивіи елини вкуп мужи и жены, яко кони вискають и ржуть, и скверну дъють"* [14, 166].

Особливо небезпечними вважаються ніч напередодні Івана Купала і Різдва, що в астрономічних координатах є симетричними (із незначними

похибками, спричиненими історичними змінами загальноприйнятої системи обрахунку річного часу) і відповідають літньому і зимовому сонцестоянню. Купальська ніч має амбівалентний характер. Позитивно вона усвідомлюється як час найвищого розвою природи, сприятливого для збору лікарських трав, пошуку пари молодими людьми, взаємного кохання тощо. Більш яскраво виражений аспект Купала. Загальнопоширеним є сприйняття свята, купальської ночі як "демонічний час", коли з'являються сили потойбіччя, відьми й чорти. За численними переказами, останні збираються на свій щорічний бенкет на київській Лисій горі [15, 407-498]. Купальська ніч – це час коли цвіте папороть, і пересушуються скарби, коли капостять відьми, відбираючи у корів молоко, перекидаючись на тварин (кішку, жабу, свиню, собаку), предмети (колесо, копицю сіна), невизначені субстанції (туман, маняк, мару). Всі ці вірування у чарівність купальської ночі певним чином відбиті у фольклорі (переказах, піснях, ритуальних діях). З іншого боку, у свою чергу фольклорні тексти задають певні парадигми віруванням, забобонам, санкціонують ритуальні дії. Наприклад, в Сарненському районі на Рівненщині *відьмою* називають прибрану квітами, стрічками, свічками березову гілку, яку носять з піснями по селу й на ранок залишають біля *фігури* (придорожнього хреста). Вірять, що справжні відьми намагаються відірвати шматочок купайлиці, а тому їх легко ідентифікувати серед односельців (с. Федорівка). Подібні вірування відбиті у численних купальських піснях:

На Купалу вогонь крещуть,
Нехай відьми на пень брешуть;
Нехай брешуть, нехай знають,
Нехай молока не одбирають.[16, 432]

З цими уявленнями перегукуються перекази про активізацію відьом у великодню ніч, коли вони намагаються у 12 годин ночі поцілувати церковний замок або торкнутися (відірвати шматочок) попової ризи: "Але на Паску їх (відьом) добре ловити, коли вони до замка лізуть. Ловить їх повинен той, хто перший або послідній родится од матири. Таких людей відьма боїтся, бо вона своїми чарами проти їх безсила" (Перевозний Д., хут. Ново-Мечебилово, Краснопавлівський р., Харківська окр. - ІМФЕ, ф. 1 дод., од. зб. 637, арк.24). Вірять, що великодньої ночі до церкви приходять душі померлих: "У п’ятницю у 12 годин (ночі) носять кругом церкви 3 рази плащаницю, усі люди виходять із церкви, а хто остається в церкві, то сторож церковний насильно вигонить його із церкви, а сам ставить приготовлений ранше казан серед церкви, наповнений жаром і вкидає у казан ладану. Ладан курить на всю церкву. Цей казан ставить серед церкви із жаром і ладоном для того, щоб всі люди, которі раньше вмерли в цьому селі, у цей день приходять у церкву. Їхні душі і кланяються над казаном таким порядком, як живі люди знаменують до плащаниці, а сторож послідній виходить із церкви і запирає на замок церковні двері (Мелещенко П., с. Деренківець, Шевченківщина. - ІМФЕ, ф. 1 дод., од. зб. 637, арк.49). За іншими переказами, можна цієї ночі відбуваються чудеса й метаморфози: "Ще кажуть, що в ніч під Великодня в дванадцять годин в якусь менуту вода в колодязях превращаєтця в вено. Про це є одно таке оповідання. В одного пана служила служанка. От проти Великодня якраз в дванадцять годин ночі пан послав її по воду, вона принесла води, і коли стали пить ту воду, то в відрі замість води оказалося дужи добре вено. Пан моментально послав її

вп'ять по воду, но вже не довелося достать вена. Бо вже була вода" (Пустовий Й., с. Яреськи Полтавської округи.-ІМФЕ, ф. 1 дод., од. зб. 637, арк. 39).

Ті ж метаморфози й чарівні дії відбуваються й у Різдвяну ніч: "Опівночі худоба розмовляє на Різдво або якщо з'їсь свяченого на Пасху" [17, 2].

Вірування у чарівність, магічність ночі напередодні великого свята (Різдво, Новий рік, Водохреща, Великдень, Купала) лежать в основі численних ворожінь (дівочих ,господарських тощо), до яких вдавалися у цей час з метою дізнатися про майбутню Долю, передбачити погоду й врожай наступного року тощо. За народними уявленнями, напередодні великого свята межа між світами зникає, тому що свято є великою подією як для живих, так і для мертвих. Тільки єдність соціуму і природи, злиття людського, профанного з сакральним, потойбічним осмислюється як свята подія – свято. В утвореній шпарині між світами можна побачити своє майбутнє, попросити у Бога здійснення бажань та ін. З цими прадавніми віруваннями пов'язані наші новорічні побажання один одному з 12 ударом курантів опівночі. Наші предки вірили, що проспівані колядниками і щедрувальниками побажання у період від Різдва до Нового року (Водохреща) обов'язково збудуться.

Література:

1. Словник української мови. – Т. VI. – К., 1975, с. 383-384; 2. Посмертні писання Митрофана Дикарєва, с.85; 3. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. – К, 1993, с. 12; 4, Там само, с. 204; 5.Посмертні писання Митрофана Дикарєва. Б/р,б/м, с.85; 6. Там само с. 91; 7. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. - . Т. 2. – С. 590-595; 8.Загадки. – К., 1987, с. 28; 9. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник.- Львів, 2002. – С. 135-136; 10. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія.- К., 1991, с.379; 11. Иванов П.В Народные рассказы о Доле // Сб. Харьковского Ис.-филолог. общества.- 1892. – Т.4; 12. Иванов П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губ. – 1897. – № 1. – С. 42; 13. В.Я. Милые шалости доброго старого времени.С.24 // Киевская старина, 1895, 7,с.22 (Документы, известия и заметки); 14. Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. – М., 2003, с. 166; 15. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. - К.,1991, с. 407-498]; 16. Ігри та пісні. – К., 1963, с. 432; 17. Потушняк Ф.М. Замітки // Литературна неделя Подкарпатского общества наук (Ужгород).- 1942.- с. 2;

Лариса ШЕВЧЕНКО, Дмитро ДЕРГАЧ (Київ)

КОНТРАСТИВНІСТЬ КОЛЬОРУ У ФОЛЬКЛОРІ Й СУЧАСНИХ МАС-МЕДІА

У статті проаналізовано контрастивність семантики кольору у фольклорі та сфері масової інформації як репрезентантах форм мовної свідомості соціуму.

Ключові слова: словесна колористика,фольклор, мас-медіа, контрастивність, семантика.

The contrasts in colornames' semantic in folklore and mass-media as representative spheres of society's language consciousness have been investigated in the article.

Key words: color nomination, folklore, mass media, contrasts, semantic.

Дослідження колористики – важливий і багатоаспектний локус новітньої філології. Зацікавлення проблематикою колористики має певну традицію як у

славістиці (А. Вежбицька, Р. Фрумкіна, В. Москович, В. Гак, А. Висоцький, Н. Бахіліна, В. Кульпіна, А. Брагіна, В. Фоміна та ін.), так і в національній гуманітаристиці (С. Єрмоленко, І. Голубовська, Н. Слухай, Л. Шулінова, Ю. Дядищева-Росовецька, С. Григорук, Н. Разумкова, О. Кондрашова, О. Коваль-Костинська та ін.). Це зрозуміло й пояснювано, адже кольоросприймання належить до онтологічних характеристик людини, з ним пов'язані вербалізація домінант людської свідомості та структурування світу у формах аналогового сприйняття (*білий / світлий / чистий світ, білий день*, *біла заздрість, чиста душа, чисті руки, чиста совість*, *світлий погляд*, *світле небо*, *світлі надії*, *світле майбутнє* та ін.) чи опозитивності (*зелена земля – чорна земля*, *білі хмари – чорні хмари*, *білий лебідь – чорний крук*, *зелений лист – жовтий лист* та ін.).

Філологія як особлива галузь гуманітаристики, що має пояснювальну здатність не тільки до логічної, але й до естетичної рефлексії людини на світ, звертається до вербалізованої колористики в пошуках відповідей на питання щодо інтегральних характеристик відбитого у слові людського мислення, рівно як і до здатності мови втілювати коди націосвідомості, неповторності світобачення народу. Словесні форми колористики в наукових інтерпретаціях маркують і пояснюють світ, дозволяють співвіднести культурну історію народу з цивілізаційним річищем і визначити місце в ньому етносу, пояснити загальне / універсальне для соціуму в різні періоди історичного розвитку національної самосвідомості й окреме / індивідуальне, коли йдеться про особистість.

Багатоаспектність напрямків, у яких можливо досліджувати колористику, породжує численну наукову літературу з питання, окремим сегментом якої є аналіз кольорової контрастивності. Контрастивність словесної колористики актуалізується передусім у контексті пізнавального моделювання світу як вихідних опозицій свідомості (К. Леві-Строс), відповідно філологічне знання контамінує з названими підходами та визначає власну об'єктність аналізу.

Фольклорні форми кольорової контрастивності, відтак, виявляються вихідними для подальшого розвитку мови, естетичної свідомості й, передусім, розуміння процесів національного мовомислення.

Мас-медіа як достатньо пізня форма функціонування мови вибудовані на комунікативних пріоритетах, які власне й зумовлюють специфіку цієї сфери суспільного спілкування. Екстралінгвальними (вихідними) для ЗМІ є важливі критерії, мотивовані з точки зору соціальної, політичної, культурної еволюції національного простору, що відповідно зумовлюють динаміку сферу масової інформації. Відтак і дослідницька увага, враховуючи геополітичні та глобалізаційні процеси в сучасному світі, зосереджується навколо аналізу численних ресурсів масової комунікації – узагальненого постійного джерела активно поновлюваної інформації, здатного, зокрема через слово, формувати / впливати на переконання й ціннісні орієнтири людини / соціуму.

Відповідно, мас-медіа постає як специфічна комунікативна реальність із різного типу засобами й механізмами маніпуляції масовою мовною свідомістю, що враховує комплекс потреб і запитів суспільства в конкретний період його розвитку. В такому разі, окрім типових, загальних пріоритетів еволюції світу, ЗМІ часто фіксують і ті, які визначають особливий контекст національного світосприйняття, що у випадку зі словесною колористикою реалізується в соціальній моді на колір.

Оскільки основними функціями мас-медіа є переконання та вплив, для вербалізації цих основних комунікативних завдань залучаються всі ресурси мови, і як найбільш виразні й конотативно позначені – колоративи, які викликають певні асоціації. У випадку ж колористики, символізованої з константами національної свідомості, ці асоціації є сталими, відбитими і як постійна атрибутивність простору, часу, почуттів, об'єктного світу (*білий* – світло, чистота та ін., *чорний* – темрява, сум, але водночас і родючість та ін., *зелений* – життя, спокій та ін., *синій* – простір, спокій та ін., *червоний* – краса, але й кров, агресія та ін., *жовтий* – сонце, стиглий хліб та ін.), і як фразеологізований компонент стійких словосполучень (*синій Дунай*, *синє море*, *синє небо*, *біла хата*, *білий цвіт*, *білий світ*, *чорна рілля*, *зелене жито*, *червона рута*, *сивий птах*, *сірий вовк* та ін.).

Наведені кольори вступають у певний спосіб у контрастивні відношення та кольорово структурують світ: *біла заздрість – чорна заздрість*, *зелене поле – чорне поле*, *зелений лист – жовтий лист*, *синє небо – чорне небо* та ін. Створюються взаємозалежності й кореляції, що дозволяють спостерегти еволюцію культурної свідомості від світу профанного, спостереженого (*чорна земля* / *рілля* – зорана, осіння, незасіяна; *біла земля* – вкрита снігом) – до символізованих уявлень про світ. Звідси чорний символізує також пустку, неродючість, самотність, безперспективність (*чорна хата*, *чорна пустка*, *чорні руки*, *чорні думки*, *чорні справи* та ін.). Більше того, синонімізація кольорових понять та розширення кольорової парадигми в напрямку до збагачення компонентного складу за рахунок нюансування колористики, відтінковості дозволяють зробити висновок щодо активного опертя динамічних процесів розвитку мови на традиційні уявлення про можливість структурувати світ у кольорах (*чорна ніч* – темна, похмура, осіння, безсонна та ін.; *біла хата* – рідна, батьківська, родинна, доглянута та ін.; *червона квітка* – красива, яскрава та ін.).

Сучасні мас-медіа експлуатують ці характеристики мовної свідомості людини, створюючи для реалізації екстралінгвально виражених завдань стилю аналогові форми: *Біла книга – Зелена книга – Червона книга – Чорна книга* (пам’яті), *жовта картка – червона картка* (у футболі), *червоні – зелені – помаранчеві – біло-голубі – біло-червоні* (як приналежність до політичних партій України) та ін. Для кожного з цих понять, що виникають як результат свідомої неосемантизації, найпершою є кольорова атрибутивність. Хоча формально характеристика надається певним номінаціям (партія, об'єднання, членство у громадському та ін. русі): *помаранчеві*, *зелені*, *червоні* та ін. Зауважимо й на тому, що з погляду формальної граматики субстантивація позбавляє прикметник синтаксичної характеристики атрибуції та свідчить про його перехід до іншої частини мови. З погляду ж лексико-семантичного, понятійна кореляція з кольором, який маркує явище, залишається незмінною, а отже, йдеться про розвиток значення слова (*малинова партія – малинові*, *біло-голуба партія – біло-голубі* та ін.).

У всіх цих випадках кольорове позначення, винесене в титул назви, зображення, партійної символіки, не є випадковим. Колір апелює до нашої підсвідомості, викликає асоціації, з якими пов'язаний успадкований генетично досвід і психологічне сприйняття світу (*зелений* – життя, родючість, спокій, весна, розквіт та ін.), а отже, мотивує наші реакції, сподівання, передбачувану

з великим ступенем імовірності поведінку (пор., для прикладу, реакцію на складні кольоропозначення з елементом чорного – *жовто-чорний* («Пора»), *чорно-червоний* («Братство» Д. Корчинського) та ін. і з елементом білого – *біло-сердечні* («Батьківщина»), *біло-зелені* («Зелена планета») та ін.). Також варто звернути увагу й на експлуатування певними політичними силами національних кольорів у своїй символіці, що є виразним засобом маніпуляції свідомістю суспільства. Насамперед, ідеться про *жовто-блакитну* емблематику, геральдику, зокрема, партій «Свобода», «Трудова Україна», «Молода Україна», «Вітчизна», «Відродження» та ін.

Контрастивність кольору в усіх цих (й аналогічних) випадках не є випадковою: медіа- й політтехнологи звертаються до глибин нашої свідомості, всі вони викликають ті асоціації, що мають експлуатуватися – непокору, незгоду, приналежність до певної соціальної групи (людей, залюблених в історію народу, або в природу країни, або в етнічні чи моральні цінності та ін.). У кожному випадку проаналізована й модельована реакція на колір транслюється в мас-медіа вербально, так само як і візуально. Колір «переслідує» людину, змушує її приєднатися до реальних чи уявних цінностей, на які вона рефлексує та які давно сформовані й символізовані в традиції. Психологічна дисфункція в такому випадку передбачається як явище «збою» політтехнології, коли аналіз супроводжує рефлексію, а спонтанна реакція на колір розгортається в заглиблення у смисли того чи іншого явища.

У кожному разі символізована семантика медійних словесних колоративів не обмежується атрибуцією поняття й асоціативною апеляцією до етнічної традиції. В сучасних мас-медіа це складна ієрархія культурних взаємозумовленостей. Так, малинового кольору троянда (СДПУ(о) – це і зверненість до уявлення про красу *червоного* в українському фольклорі:

Зелене деревце, *червона калина*,
Чого ти думаєш, молода дівчина? [3];
Ой ти, дівчино, ти *червона вишня*,
Чому ти ввечір до мене не вийшла? [2];
Ти думаєш, дівчинонько,
Що твій бойко *красний*,
Його мили в штирох водах
І ще бойко масний [А в дівчини заручини, 2];
В огороді верба рясна.
Там стояла *дівка красна*.
Вона *красна ще й красива*,
Її доля нещаслива [4] та ін.

Це також зверненість до відтінків червоного кольору:

А як *вечір багряний* настане,
Розіллється в далі голубій,
Ви привіт передайте від мене,
Журавлиною мовою їй [Журавлі, 5];
Рожевая ружа – це заздрість,
Червоная ружа – любов,
А жовтая ружа – розлука,
А біла – облита сльозов [Урвіть мені чотири ружі, 5];
Ти згадай ті щасливі хвилини,
Як любились, кохалися ми...
Твоє личко – *рожевий цвіточок*,
Твої очі чарують мене [Я сьогодні від вас від'їжджаю, 1] та ін.

Це нарешті й запозичений у достатньо пізній час середньовічної культури символ троянди – універсальний знак досконалості в європейській традиції.

За аналогією побудована ієрархія взаємозалежностей символів Ліберальної партії України (білий голуб), Християнсько-демократичної партії України (синій голуб), Демократичної партії України (чорно-білий лелека) та ін. В усіх випадках виразно спостереженим є використання символізованої традиційної кольорової семантики, яка в кожному з партійних «звернень» до людини передбачає реакцію на складний образ: семантика білого плюс голуб

як символ миру і спокою; або семантика синього, чистого неба й голуб, який асоціюється з християнською традицією; або чорно-білий лелека, з яким пов'язане уявлення українців про родинний затишок, добробут, майбутнє дітей та ін.

Контрастивність, рельєфність, певна визначеність і закономірність використання колоративів у мас-медіа стосується не тільки політичних партій чи важливих суспільно-політичних подій. Реальне життя соціуму часто структурується за кольоровою контрастивністю, з якою пов'язані традиційні позитив чи негатив у сприйнятті (чи намаганні подати явище саме в такому висвітленні): *білі – чорні* (справи, явища дійсності), *світлі – похмурі* (перспективи, майбутнє)та ін.

Парадигми колоративної семантики постійно розширюються, включають метафоризовані позначення кольорів (*червоний* – красивий, здоровий, стиглий, активний – з одного погляду, *червоний* – кривавий, агресивний, руйнівний – з іншого погляду, *червоний* – революційний, пролетарський – ще з одного погляду). Всі ці семантичні прочитання присутні в мовній свідомості українця.

Очевидно, вихідними є ті, що мотивуються етнічним складником світобачення. Інші – формуються в культурній історії народу. Особливо, коли йдеться про складну історію становлення мовомислення в кольорах, де традиція та потреби сучасної динамічної комунікації не відбивають лінійної залежності та спадковості, а швидше свідчать про перетинання площин свідомості, свідомої деструкції традиційної ієрархії кольорів (якщо це є раціональним із комунікативного погляду). Можливо, філологія дозріла до зіставлень семантики вербалізованої колористики в традиційному соціумі й у масовій мовній свідомості постмодерного часу.

Література:

[1] За волю України / Упорядник Євген Гіщинський. – Луцьк : Навчально-методичний центр культури Волині, 2007. – 391 с.; [2] Народні пісні з-над Дністра в записах Євгенії Ярошинської. – Київ : Музична Україна, 1972. – 323 с.; [3] Пісні з Львівщини / Упорядник Ю.О. Корчинський. – Київ : Музична Україна, 1988. – 446 с.; [4] Українці Кубані та їхні пісні / Упорядник Надія Супрун-Яремко. – Київ : Музична Україна, 2005. – 784 с.; [5] У лузі калина так гарно цвіте / Упорядник Василь Савчук. – Івано-Франківськ, 2000. – 94 с.

В'ячеслав ШЕВЧУК (Кам'янець-Подільський)

ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТОПОНІМІЧНИХ ЛЕГЕНД ТА ПЕРЕКАЗІВ ІЗ ПОДІЛЛЯ

У статті, на основі аналізу деяких груп локальних топонімів Поділля, робиться спроба простежити теоретико-композиційні особливості легенд та переказів, про які подана фактична інформація.

The article, on the basis of the analysis of some groups of local Podillysky toponyms, possibility to trace teoretiko-composite features of legends and legends the factual information about which is given.

В українській фольклористиці топонімічні легенди та перекази не розглядалися окремо від історичних фактично до теперішнього часу. У жодній із відомих дотепер фольклорних збірок цей різновид народної і ненародної прози не виділено в окремий розділ. Причини цього, думаємо, в тому, що

складові топонімічних легенд і переказів зустрічають практично у всіх різновидах усної народної прози. Про топонімічні народні твори писала російська фольклористка В. Соколова – вона їх вважала особливим різновидом історичних переказів, а їх топонімічну складову пов'язувала з місцевими об'єктами [28; 273]. Дослідниця стверджувала: «Топонімічні перекази, на відміну від оповідань про скарби, історичні по суті. Вони можуть бути й не пов'язаними з невеликою, так би мовити, історією, з подіями й особами великого масштабу, але вони завжди говорять про історію села, міста, про перших поселян, про те, що відбувається в цій місцевості» [28; 273].

При систематизації й класифікації топонімічних легенд та переказів треба враховувати не тільки пов'язаність з певною історичною подією чи особою, а й інші чинники, що розкривають походження того чи іншого етноніма. Тим часом уважне вивчення текстів топонімічних легенд і переказів робить їх вивчення умовним. На цьому свого часу акцентувала Н. Кринична: «Походження географічної назви також склалося в межах циклу про заселення й освоєння краю, де він іноді відіграє сюжето творчу роль, на відміну від інших рівноправних із ним мотивів він має власну назву – топонімічний» [6; 70].

Топонімічні мотиви спостерігаємо хіба що в міфологічних легендах, однак вважати їх топологічними легендами не можна, оскільки, визначаючи назви «топонімічна легенда» чи «топонімічний переказ», треба відштовхуватись від того, що виникнення й назва певної місцевості пояснюються не через міфологічні поняття та сюжети, не як результат діяльності чаклунів чи фантастичних персонажів, а у зв'язку з конкретною подією, фактом або ім'ям визначеного в історичному часі персонажа, з яким пов'язана назва географічного об'єкта.

Стосовно топонімічного мотиву зазначимо, що він органічно пов'язаний із сюжетом того чи іншого твору про назву певного населеного пункту, урочища чи гори. Більше того, в топонімічній прозі номінативний мотив відіграє сюжетотворчу роль. Український фольклорист В. Сокіл вбачає в топонімічній основі «сюжетну тканину топонімічного твору», вказує на те, що "топонімізм" пронизує її наскрізь» [26; 9].

Отже, тут ітиметься передусім про мотив, його місце і функції у топонімічному тексті. У своїх судженнях спиратимемось на концепції І. Силантьєва «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии» [24], праці В. Сокола [25; 114–142; 26; 7–25] та Н. Сокіл [27]. Продуктивним є й розгляд мотиву не лише як елементу сюжету, й як категорії фольклору та частини ономастики, «як феномену культури загалом» [23; 183].

Ядром мотиву окремі вчені (Н. Кринична [6; 2–3], Є. Мелетинський [8; 115–125]) вважають дію-предикат. Тому мотивом у топонімічному творі треба називати ту одиницю тексту, за якої можна вивчати традицію певного жанру, в даному випадку подільських топонімічних легенд та переказів. У цьому судженні ми відштовхуємося від концепцій російського фольклориста С. Неклюдова, котрий писав: «Фонд мотивів – це "словник" традиції» [12; 221–237]. С. Неклюдов вводить термін «авантекст», вважаючи його вмістилищем таких композиційних складових фольклорного твору, як сюжет, мотив, епізодичність, жанрові й композиційні особливості тощо. На думку вченого, твори фольклору існують в усній традиції не в стилістично сформованому

вигляді, адже «при кожному виконанні текст ніби заново мотивується за визначеними моделями (сюжетами, композиційними жанрами). Його конструктивні елементи – тематичні (мотиви) і статистичні ("загальні місця", формули та ін.) – вибираються з асортимента, що надає традиція» [11].

Вивчення мотиву допомагає зрозуміти й сюжетну побудову твору. Кожен мотив володіє певною семантикою, яка задає сюжет, зумовлює його поєднання з іншими мотивами в народному тексті. Семантичну валентність мотиву підкреслював А. Бем: «Мотив потенційно містить у собі можливість розвитку, подальшого наростання, ускладнення побічними мотивами. Такий ускладнений мотив буде сюжетом» [24; 9].

Семантична валентність мотивів залежить і від жанрової природи твору, адже мотиви розташовуються не у випадковому порядку, вони є вже визначеними, що довів на прикладі епосу Б. Путілов: «Семантика мотивів (і їхня еволюція) пов'язана зі стоками, з одного боку, їх застосуванням в сюжетах, а відтак з постійним переосмисленням відповідно до сюжетних задумів і принципів жанрової системи – з іншого» [23; 191]. Тому вивчення мотивів необхідне передусім у межах певних жанрів, бо кожен жанр із загальнофольклорного фонду вибирає саме ті мотиви, які відповідають його функціональній установці на осмислення того чи іншого аспекту дійсності. Безперечно, часто зустрічаємо й наявність подібних мотивів у різних шарах українського фольклору, які увиразнюються відповідно до законів певного жанру. Зрозуміло, що реалізація мотиву, його структурні особливості в різних жанрах різні.

Отже, у структурі топонімічної прози Поділля наявний чітко виражений топонімічний мотив, змінність якого розкриває особливості народної трактовки виникнення пояснення географічних топооб'єктів. Звідси й багатоманіття форм топонімічного мотиву. Н. Кринична в монографії «Предания Русского Севера» (1991) вказала на десять різновидів топонімічного мотиву – пояснення назви іменем, прізвищем або прізвиськом людини, походження назви селища від найменування місцевості, в якій воно було засноване, мотив етнічної приналежності, про походження назви села, природного об'єкта від якої-небудь особливості місцевості (флора та фауна), топоніми, утворені від найменування об'єкта культового призначення, походження топоніма, що позначає соціальну приналежність (титул), від назви роду занять засновника або жителів місцевості, від найменування місцевості, звідки прийшли першопоселенні, топоніми, пов'язані з історичними подіями, пов'язані з іменем історичної особи [5; 55–67].

Український дослідник топонімічної прози В. Сокіл у монографії «Народні легенди та перекази українців Карпат» виокремив низку мотивів із прадавньою міфологічною основою (проживання велетнів на вершинах гір, перекидання між собою кам'яними брилами, палицями та сокирами). Вважаємо, що в них відсутня номінація географічного топооб'єкта, вказана лише дія-наслідок. Дослідник називає й інші мотиви, зокрема мотив заклинання й скам'яніння, мотив чудесного перетворення людини у тварину і пов'язану з цим чудом перетворення назву, мотив, пов'язаний з перебуванням на теренах Карпатських земель монголо-татар (переслідування, перетворення, загибель дівчат тощо), називання географічного об'єкта від історичних постатей – Довбуша, козаків, природо-географічний мотив (флора, фауна, особливість

місцевості і т.п.), а також топонімічний мотив побутового характеру (випробування дівчиною хлопців, трагічна загибель) тощо.

У фольклорі Поділля є певні труднощі у записуванні й вивченні топонімічної прози. Якщо перекази з історичними мотивами дослідники відразу впізнають серед інших основних жанрів, то з переказами на топонімічні теми важче. Вони інколи настільки органічно пов'язані із звичайним мовленням, що навіть досвідчений фольклорист не завжди певне повідомлення про той чи інший населений пункт сприйматиме як фольклорний твір. Утруднює збір матеріалів і те, що переказ переважно знаходиться в пасивному репертуарі інформатора, а відтак такі твори непросто виявити навіть за умови організації спеціальних фольклорних експедицій.

Поділля багате на неказкову народну прозу, серед зразків якої чимало топонімічних легенд і переказів: минуле ретельно фіксувалося в назвах міст, урочищ, водойм, гір, лісів, скал, полів тощо. Ці ономастичні зразки бережуть і дотепер пам'ять про чиюсь долю. Вони стали нагадуванням про трагічні події минулого, донесли до наших днів народні роздуми та міркування українців, їхню оцінку минулого.

Топонімічна проза з подільського регіону містить чимало реальних та виховних сюжетів, оповідає історії реальних та вигаданих персонажів. Зазначимо, що перекази про історичних осіб і події нерідко змішуються з топонімічними переказами, навіть переходять у них («У мороці віків загубилася історія кудинських земляних валів» [29; 89], «Най буде Максимівка» [10; 296], «Козацька долина» [4; 214], «Посіч» [14; 179], «Про виникнення села Богданівка» [16] та ін.). Це закономірно, бо, як відзначав К. Чистов, «історичні перекази часто є топонімічними» [30; 23], тобто пояснюють назви окремих географічних місць і селищ.

Немало подібних оповідань своїм корінням сягає тих далеких часів, коли ще були залишки міфологічних уявлень людей. Це такі твори, як «Про явір та камень, в яких перетворилися дівчина та хлопець» [22; 201], «Оленяча гора» [13] та інші. В них наявний виразний елемент фантазії, адже реальними дослідники вважають не лише панування міфологічних уявлень та олюднення неживої природи в давню пору, а й тісний зв'язок переказів упродовж віків з творами казкового характеру) [9; 166].

Топонімічні перекази мають свій стиль, художні форми, спрямовані на те, щоб виконати головну функцію топонімічних переказів, яка полягає в тому, щоб дати інформацію про історію виникнення тієї або іншої місцевості. Натомість топонімічні легенди з Поділля поєднують у своїй композиції характерний стиль оповідання, а фантастична оповідь наводиться на початку твору. Відтак, сюжет уже спрямовується на певний реальний факт, дійсні події. Ось приклад топонімічного переказу «Про походження назви села Пробіжна» (записано в с. Пробіжна Чортківського р-ну Тернопільської обл.): «Сама голова була в огняній кулі, і вона, так як пройшла, так і минула Пробіжну. Голова стала з каменем, чи каменем, то я того не скажу. Батьки дуже знали, що йшли туди люди, там було панське поле, і вони йшли на то поле за соломув, бо то не було так, то вони її тої соломи так і не взяли, бо їхав пан на бричці, в циліндрі, на ці кареті і полягали, бо боялисє. Він об'їхав ту стирту і далі поїхав. Там же, коло того каменя, цю стирту вони повставали, і йдуть далі, дивляться,

їде на коні пан в капелюсі, в циліндрі їде на коні. І каже, не могли вони взяти соломи.

А могила княгині, як їхати до вокзалу на Гадинківці, а там є, як їдеш туда по ліву сторону, могила, то від тої могили ця голова котилася, аж на Жабинці» [17].

Подільські топонімічні перекази зазвичай короткі, зміст подано лаконічно, з виразною пов'язаністю подій між собою. Такі твори містять історичний антураж, адже передумовою для виникнення цілого переказу, може бути певна історична інформація. Топонімічні перекази будуються на реальній основі, подеколи з незначним домислом, а топонімічні легенди на фантазії.

Подільські народні перекази можуть мати історико-етнографічний характер і оповідають не лише про виникнення назв тієї або іншої місцевості, а й про появу того або іншого звичаю («Грішкова могила» [1; 2]). Загалом перекази цінні передусім своїм інформативним сюжетом, що пояснює певний факт, насичує свій текст побутовими реаліями. Ось приклад переказу «Грішкова могила»: «У Чорному лісі стоїть могила, яка має чудодійну силу. Йшов через наш ліс хлопець в Лисогірку. А тоді був тривожний час, по лісах ховалися вороги. Наздогнали хлопця, вони закатували його. Люди похоронили його в лісі (такий був звичай).

З того часу, коли хто йшов по гриби і проходив біля могили, то обов'язково мусив класти квіти чи в'язочку гілля і казати: "На тобі, Грішка, запалити, та не дай мені заблудити".

Коли ж хто не вшановував могили, то обов'язково заблудився в лісі» [1; 2].

Різновидом подільських топонімічних переказів є перекази генеологічні. Це усні епічні розповіді, в яких ідеться про проживання у селах та містах талановитих народних ремесників, землеробів, майстрів тощо. Такі перекази відображають процес міграції подолян, хоча трапляються й мотиви про козаків чи вигаданих осіб, які зналися на ремеслах, промислах, військовій справі і таке інше («Про походження назви села Солобковець» [18; 190], «Про село Отроків» [21; 257], «Про походження села Михнів» [20; 194], «Про походження назви села Хоптинці» [19; 296], «Про Боднарівку у селі Виноградному» [15] та ін.).

Кожне село знає в своїх родоначальників і, як правило, пишається ними.

Зазвичай в подільських топонімічних легендах розповідається про двох або більше братів, що символізували дійсну спорідненість народів. Так у легенді «І назвали селище Кам'янцем» [3], наведено історію походження назви славного міста Кам'янець-Подільського, яке пов'язують з появою Богородиці людям. В оповіді йдеться про те, що колись давно жила вдова з двома синами. Бувало, де не поселяться, там і біда спіткає їх. І тоді мати промовила молитву до Пресвятої Діви, щоб та дала притулок дітям. Якось жінці наснився віщий сон, що на подвір'я прийшла Матір Божа, і тоді бідна жінка знову в Богородиці просила пристанища для синів. А та матір сказала, щоб сини добре запам'ятали той сон, який насниться їм уночі. […] І наснився тоді синам сон про те, як розступилася стіна і до хати увійшов старий дідок, який промовив до братів, щоб на світанкуз луком та стрілами вирушали у дорогу. Прокинулись брати від того віщого сну, скочили на коней і погнали. Враз із лісу вискочив олень. Почали полювати брати, та ніяк не могли його наздогнати. Так домчали

вони до берегів вузької, але повної круч річки, де врешті і вбили звіра. Брати повечерял тоді, оглянувшись, зрозуміли, що заблукали. Це була кара за вбитого оленя На тому острові вони й оселилися. Згодом до них пристали інші люди і назвали селище Кам'янцем. Тому люди говорили: "Кам'янець, як вінець, кругом вода, а всередині – біда"« [3].

«З'явлення святих у сні» – початкове чудо в сюжеті пророчого твору, його чудесна подія. Віщий сон відкриває спершу матері, а потім і синам «інший» світ. Цей мотив ніби програмує подальші дії та вчинки братів. Важливими образами тут виступають Матір Божа та старий дідок (очевидно, персоніфікація Бога). Жінка, як і її сини, діють відповідно до вказівок вищих духовних сил. Деякі дослідники зазначали, що «назва вказує на зв'язок міста з островом, де є скелясті береги річки Смотрича» [7; 60].

Відзначу наявність у творі образу тварини-тотема, яким виступає священний олень. Він веде за собою братів, які уособлювали слов'янські племена, щоб ті заснували нові поселення. З цим твором можна пов'язати зміст легенди про Турову Кручу, вмонтовану у художню структуру ідилії П. Куліша «Орися» – там, ідеться про те, що переяславський князь постріляв золоторогих турів, бо дівчина, яка з ними була, відмовилася стати його дружиною. Тепер ті Тури – це каміння на річці Трубайлі [2; 203–204]. Подібний мотив зустрічається і в фольклорі тюркських народів, який уособлював образ копитної тварини-тотема, що зародився в епоху мисливського господарства.

Таким чином, топонімічна проза Поділля розкриває особливості виникнення назв населених пунктів і різних географічних місцевостей за іменами першозаселенців, предметно-географічними особливостями ландшафту, а також за канонами звичаїв, традицій та вірувань.

Література:

[1] «Грішкова могила» // Зап. 09.07.2000 р. В. В. Антошкова від Миколи Станіславовича М'ярновського, 1927 р.н., осв. 3 кл., колгоспник, українець, у с. Нестерівці Дунаєвецького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №97, 2000 р. – С. 2; [2] Записки о Южной Руси / издал П. Кулиш. – СПб., 1856. – Т. 1. – XXVI, 324 с.; 1857. – Т. 2. – XIII, 355 с.; [3] І назвали селище Кам'янцем... Монастирська Римма // Подолянин. 1998. – 25 вересня; [4] «Козацька долина» // Зап. 10.07.1993 р. Л. В. Гребелюк від Віталія Павловича Підгурського, українець, у с. Горчична Дунаєвецького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №33, 1993 р. – С. 214; [5] Криничная Н. Предания Русского Севера / Наталья Криничная. – СПб. : Наука, 1991. – 328 с.; [6] Криничная Н. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры / Наталья Криничная. – Л. : Наука, 1987. – 227 с.; [7] Кругляк Ю. М. Ім'я вашого міста / Юрія Михайлович Кругляк. – К. : Наукова думка, 1978. – 152 с.; [8] Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семантического указателя мотивов и сюжетов / Елеазар Моисеевич Мелетинский // Текст и культура. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1983. – Вып. 16. – С. 115–125; [9] Морохин В. Н. Прозаические жанры русского фольклора : хрестоматия / Владимир Николаевич Морохин. – 2–е изд., доп. – М. : Высшая школа, 1983. – 303 с.; [10] «Най буде Максимівка» // Зап. 08.05.2007 р. У. Б. Шавель від Марти Андріївни Зулян, 1927 р.н., осв. 4 кл., ланкова, українка, у с. Михайлівка Борщівського р-ну Тернопільської обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №130, 2007 р. – С. 296; [11] Неклюдов С. Ю. Авантекст в фольклорной традиции [Электронный ресурс] / Сергей Юрьевич Неклюдов // Альманах «Рутения». Электронная версия документа. Проект «Фольклор и

постфольклор: структура, типология, семиотика». Сайт Московского общественного научного фонда «Виртуальные мастерские в общественных науках» // www.ruthenia.ru. – Загл. с экрана; [12] Неклюдов С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов / Сергей Юрьевич Неклюдов // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов ми образов. – Л. : Наука, 1984. – С. 221–237; [13] «Оленяча гора» // Зап. 09.05.2009 р. О. М. Кардаш від Миколи Йосиповича Мокрого, 1939 р.н., осв. 8 кл., робітник, українець, у с. Каскада Новоушицького р-ну Хмельницької обл.; [14] «Посіч» // Зап. 10.07.1999 р. М. Л. Лисенко від Євгенії Іванівни Вараниці, 1927 р.н., осв. 7 кл., колгоспниця, українка, у с. Зіньків Віньковецького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №72, 1999 р. – С. 179; [15] «Про Боднарівку у селі Виноградному» // Зап. 09.07.2008 р. О. В. Деренівська від Людмили Іванівни Дембіцької, 1959 р.н., осв. вища, землеупорядник, українка, у с. Вербовець Мурованокуриловецького р-ну Вінницької обл.; [16] «Про виникнення села Богданівка» // Зап. 6.07.2006 р. В. В. Шевчук від Галини Кирилівни Загорської, 1952 р.н., осв. вища, вчитель історії, українка, з 1974 р. проживає у с. Богданівка Підволочиського р-ну Тернопільської обл.; [17] «Про походження назви села Пробіжна» // Зап. 02.07.2004 р. В. В. Шевчук від Володимира Васильовича Романюка, 1931 р.н., осв. вища, директор школи, українець, у с. Пробіжна Чортківського р-ну Тернопільської обл.; [18] «Про походження назви села Солобковець» // Зап. 20.06.1997 р. Н. П. Матянкова від Станіслава Броніславовича Мужило, 1948 р.н., осв. вища, вчитель, українець, у с. Солобківці Ярмолинецького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №68,1997 р. – С. 190; [19] «Про походження назви села Хоптинці» // Зап. 06.08.1998 р. І.В. Кравець від Ольги Іванівни Ловенчук, 1922 р.н., осв. вища, вчитель, українка, у с. Хоптинці Городоцького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №83, 1979-1999 рр. – С.296; [20] «Про походження села Михнів» // Зап. 15.07.1997 р. Н. В. Мазорчук від Антоніни Андріївни Дикун, 1937 р.н., осв. неповна середня, українка, у с. Михнів Ізяславського р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №68, 1997 р. – С. 194; [21] «Про село Отроків» // Зап. 10.08.1996 р. М. М. Вдовенко від Ганни Яківни Шумеляк, 1928 р.н., осв. 7 кл., колгоспниця, українка, у с. Отроків Новоушицького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №51, 1996 р. – С. 257; [22] «Про явір та камень, в яких перетворилися дівчина та хлопець» // Зап. 30.07.1997 р. І. Кисилівська від Юлії Іванівни Клеменчук, 1920 р.н., українка, у с. Біла Чемеровецького р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №68, 1997 р. – С. 201; [23] Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Борис Николаевич Путилов. – СПб. : Наука, 1994. – 239 с.; [24] Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии / Игорь Витальевич Силантьев : науч. изд. – Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 1999. – 104 с.; [25] Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат / Василь Сокіл. – К. : Наукова думка, 1995. – 157 с.; [26] Сокіл В. Топонімічна проза: Жанрова й сюжетно-тематична специфіка / Василь Сокіл // Писана керниця: Топонімічні легенди та перекази українців Карпат / зібр. і впоряд. В. Сокіл. – Львів : Ін-т народознавства, 1994. – С. 7–25; [27] Сокіл Н. Мікротопонімія Сколівщини / Наталія Сокіл.– Львів, 2008. – 206 с.; [28] Соколова В. К. Русские исторические предания / Вера Константиновна Соколова. – М. : Наука, 1970, – 287 с.; [29] «У мороці віків загубилася історія кудинських земляних валів» // Зап. 12.12.2001 р. О. М. Попіль від Катерини Іванівни Редевич, 1947 р.н., осв. вища, вчитель, українка, у с. Новокостянтинів Летичівського р-ну Хмельницької обл. // Архів ННЛЕ. – Зшиток №103, 2001 р. – С. 89; [30] Чистов К. В. Проблема категорий устной народной прозы несказочного характера / Кирилл Васильевич Чистов // «Fabula». – Bd. 9. – Heft 1–3. – Berlin, 1967. – S. 13–26.

Жанна ЯНКОВСЬКА (Острог)

ДО ПИТАННЯ ПРО ДЖЕРЕЛА ФОЛЬКЛОРИЗМУ РАННІХ ПОВІСТЕЙ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

М.Гоголь свої дитячі та юнацькі роки провів на Україні, не стомлюючись постійно пізнавати усну народну творчість, записував українські народні пісні, легенди, перекази, які вважав невичерпним джерелом для своїх творів. Цей зв'язок особливо чітко простежується в ранніх повістях письменника, котрі увійшли до його двох перших збірок «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород». Про це мова у даній розвідці.

M.Gogol who was born and spent his childhood and youth in Ukraine did not get tired to study Ukrainian folk creative works, write folk songs, legends and narrations which he considered to be an inexhaustible source for his own works. This connection can be noticed especially well in the early works of the writer, in his stories on the Ukrainian themes which formed his first two collections "Evenings in the farmstead near Dikanka" and "Myrhorod". This is mentioned in the research.

Своєрідним епіграфом до цієї статті, можуть бути слова із виступу О.Гончара «Гоголь і європейська культура», виголошені 1976 року на симпозіумі, присвяченому творчості М.В.Гоголя у Венеції: «Земля України, це вона вигодувала, виховала Гоголя, і то не лише фізично, а що важливіше – духовно – з дитинства наділивши його красою своєї поезії, буянням пісенної творчості, епічною величавістю дум, фантастикою казок, переказами й легендами, барвистою образністю – всіма багатющими плодами народного духу» [7; 238].

Дійсно, творчість М.В.Гоголя заслуговує на те, щоб зараз розглядати її не лише в українсько-російському, але і в загальноєвропейському контексті.

Творчість письменника довгий час вивчали лише з позицій російської літератури. Так сталося, мабуть, через те, що твори його написані російською мовою, хоч в умовах того часу це було зрозумілим, адже Україна була частиною Російської імперії, і не лише Гоголь із українців став подвижником російської культури. Досить влучно з цього приводу писав Євген Сверстюк у своїй розвідці «Блудні сини України»: «Довгий список відомих у російській культурі імен українського походження захоплює увагу. Вперше замовчування в російській пресі того факту, що вони українці або напівукраїнці, зачіпає самолюбство: якщо ви замовчуєте, то ми будемо наголошувати. Тим більше, коли йдеться про визначальні імена, які внесли в російську літературу і філософію традиційно український струмінь релігійного пошуку і проповідництва» [14; 16].

Раннім творам М.Гоголя на українську тематику притаманний *фольклоризм* в усіх його проявах та можливих способах застосування. Його індивідуальний підхід до народної творчості, її трансформація у власні твори, стильова манера письма дозволяють не тільки віднести письменника (маючи на увазі саме ранні твори) до української історіографії, але й поставити його в ряд з такими українськими письменниками першої половини XIX століття, як І.Котляревський, Г.Квітка-Основ'яненко, П.Куліш, Марко Вовчок та іншими за рівнем використання «генетичного», «продуктивного» фольклоризму, коли, як зазначено у словнику-довіднику «Українська фольклористика», «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» [15; 399].

Явище фольклоризму у словесній творчості досліджували такі відомі вчені, як Р.Кирчів, І.Денисюк, С.Мишанич, Ю.Барабаш, У.Долгат, Я.Гарасим, П.Іванишин, Р.Марків та інші. Дослідити основні джерела фольклоризму ранніх повістей М.Гоголя – мета цієї розвідки.

Для аналізу взято твори М.Гоголя зі збірок «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород». На жаль, обсяг розвідки не дозволяє охопити інші його твори на українську тематику, як, наприклад, повість «Тарас Бульба» та інші.

Повісті на українську тематику – ранній період творчості письменника. На його основні напрями дуже чітко вказав О.Гончар: «Важливий цей ранній період його творчості перш за все тим, що вже тут він отримав внутрішню творчу свободу, напрацював основні прийоми майстерності, які відгукнулися потім і в його петербурзьких повістях, де, як і в повістях українського циклу, реальне та ірреальне не вступає у протиріччя, а, навпаки, – доповнюють, підсилюють один одного, приводячи до більш повного, глибокого відображення життя. У цей час Гоголь зрозумів усе значення для мистецтва народних коренів, важливість національної форми…» [6; 243-244] Про подальшу трансформацію фольклору у творчість письменника цікаву думку висловив і сучасний російський вчений А.Х.Гольденберг: «Загальний вектор еволюції фольклоризму письменника від ранньої до зрілої творчості позначається як рух від фольклоризму відкритого типу, із вказівкою на конкретні фольклорні джерела повістей «Вечорів» чи «Миргорода», до фольклоризму неявного, «прихованого»…» [5; 185]

Можна говорити про те, що саме у цей ранній період творчості був відточений індивідуальний стиль творчості М.Гоголя, і полягав він у своєрідному, зваженому співвідношенні, збалансованості фольклорного та авторського матеріалу. Фольклоризм його творів полягає в глибокому творчому проникненні у глибини народної свідомості, в його здатності не копіювати, а індивідуально переплавляти, робити чіткішим все побачене, розвивати у напрямку досконалості те, що йому давала художня фольклорна стихія, включаючи етнографічні відомості.

Романтик за характером і методом відображення дійсності, В.М. Гоголь є одним із кращих представників цього напрямку в літературі. Проте у його творах романтизм відчутно межує із реалізмом. І реалізм цей особливий, наскрізь проникнутий почуттям міри, толерантності, любові до людини. За висловом О.Гончара, «гоголівський реалізм протистоїть натуралістичному побутописанню, фотографізму, убогій ілюстративності… Гоголь прагнув проникнути в саму сутність явищ, передати їх у вигляді згущеному, інтегрованому, намагаючись їх ніби «піднести в квадрат». Найімовірніше, невірогідне у нього часом виявляється самою субстанцією реального. Чи не тому його поетичні образи інколи здаються нам реальнішими за саму реальність» [7; 249].

За відображеними у творах письменника культурними реаліями, особливо якщо говорити про перші його збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород», твори його є наскрізь українськими, такими, котрі за способом опирання на народну творчість можна поставити поруч із творами

Г.Квітки-Основ'яненка; за майстерним використанням доброзичливого гумору – І.Котляревським; за вмінням описувати рідну йому українську природу – І.Нечуєм-Левицьким. Порівнював М.В.Гоголя з І.Котляревським і відомий український літературний критик Л.Новиченко, зазначаючи, що «у ньому, як і в сміхові Котляревського, звучала та широта душі і та певність себе, яка відзначає здорову, не скалічену тяжкими умовами народну самосвідомість», а також відзначаючи дуже природне, характерне поєднання, властиве народній психології, де взаємодіють «оте «простодушно-лукаве» начало з началом героїчним і героїко-трагедійним» [12;128]. Пізніше М.Бахтін у статті «Рабле і Гоголь» зазначив, що «гоголівський сміх у цих оповіданнях – чистісінький народно святковий сміх», підкресливши зв'язок письменника з українською народно-празниковою культурою і спорідненою з нею фольклорною стихією, акцентуючи, що це «видимий сміх крізь невидимі сльози»[2;485].

Очевидно, найпершим, а можливо, і найважливішим джерелом фольклоризму повістей М.Гоголя можна вважати його виховання та враження дитинства і юності.

Майже всі повісті Гоголя про Україну написані у формі переказів із народного життя. Цю форму, можна припустити, він успадкував і від матері, і від батька Василя Афанасійовича, який умів захоплююче розповідати, та, за словами Н.Марченко, «приправляв свої розповіді вродженим малоросійським комізмом» [10; 3], і, можливо, від діда, про якого згадував: «Дід мій мав дивовижне мистецтво розповідати. Бувало, годину, дві стоїш перед ним, очей не зводиш, ніби приріс до одного місця: настільки цікавими були його розповіді…» [Цит. за вид.:10; 5]

З.Мироненко в замітці «Гоголь і Василівка» пише: «У васильківському помісті було особливе місце, куди постійно тягнуло Миколку, – флігель, в якому жила бабуся Тетяна. В будиночку пахло травами, віяло таємничістю від старих скринь. Тетяна Семенівна розповідала внукові про запорізьку старовину, знала багато легенд і переказів про козаків. А ще вона співала козацькі пісні, розповідала захоплюючі історії про русалок, відьом та інші чудеса. Вона вчила хлопчика розбиратися в лікарських травах, вишивати гарусом, в'язати, а головне - малювати» [11; 59]. З такою спадковістю Гоголь мав неминуче стати великим письменником, перейнявши талант оповідача, про що згадує А.В.Нікітенко: «Та же смесь малороссийского юмора и теньеровской материальности с напыщенностью существует и в его характере. Он очень забавно рассказывает разные простонародные сцены из малороссийского быта или заимствованные из скандалезной хроники» [Цит. за вид.: 3; 521]. О.Гончар у статті «Гоголівськими шляхами» висловив цікаву думку з цього приводу, що «Лев Толстой вважав, що всі його пізніші найзначніші думки в зародку вже відкривались йому в дитинстві; можливо, не був винятком у цьому розумінні й Микола Васильович Гоголь» [6; 9].

У спогадах про письменника зустрічаємо відомості про те, що у них вдома вечорами часто збиралася молодь послухати розповіді про старі часи, про чудеса і, як писав П.Куліш, «тут-то бывали настоящие «вечера на хуторе», которые Николай Васильевич, по особому обстоятельству, поместил близ Диканьки, тут-то он видал этих настояних балагуров, этих оригиналов и деревенских франтов, которых изобразил потом, несколько окарикатуря, в своих несравненных предисловиях к повестям Рудого Панька» [Цит. за вид.:

10; 9], а сам Гоголь згадував: «Но лучше всего, когда собьются все в тесную кучку и пустяться загадывать загадки, или просто нести болтовню. Боже ты мой! Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают! Каких страхов не нанесут» [4; 5].

Як наслідок – багатьом творам письменника на українську тематику притаманне використання міфологічних мотивів народних переказів. Саме завдяки їм автору вдається створити своєрідну інтригу, оволодіти увагою читача і утримувати її до кінця твору. Настрій таємничості, містичності створюється перш за все часом дії – ніч, вечір, та ще вечір перед днем Івана Купала або ніч перед Різдвом. Міфологічні уявлення українців про ці часові періоди, віра в існування потойбічного світу і нечистої сили виявились невичерпним джерелом як для народних творів, так і для літературної творчості письменників, в тому числі і для М.Гоголя. Інколи у своїх творах Гоголь використовує казкові елементи. Н.Марченко з цього приводу пише: «Проте далеко не завжди у “Вечорах на хуторі…» все так просто. Гоголь розповідає казку, а у казки свої закони. І простір, описаний у повістях, іноді – казковий простір, і час – казковий… Казковий світ прикидається буденним, вони схожі, але вони – різні. Жах охоплює людину, коли ці світи змішуються, і вона перестає відчувати їх межі» [10; 6].

Знання народних переказів про русалок, відьом, чортів у Гоголя не поверхневе, а досить глибоке. На сторінках його повістей з дивовижною правдивістю оживає світ давніх міфологічних уявлень і вірувань українців. Наприклад, біограф письменника М.В.Попович зазначає про те, що можна привести багато прикладів того, наскільки точно відображав він не лише етнографічні, а міфологічні реалії і символічне уявлення про них народу. Так, «червона свитка і свиняча пика» із «Сорочинського ярмарку» сприймалися поколіннями читачів як веселі жарти, а майже через 100 років після Гоголя вчений-етнограф Зеленін виявив, що червоний одяг і образ свині у народній свідомості – атрибут «нечистих» покійників, в тому числі померлих чаклунів [13; 63]. І не лише «Сорочинському ярмарку» притаманне таке глибоке, майже язичницьке розуміння міфологічної символіки. Із ще більшою силою постають вони у повістях «Страшна помста», «Втрачена грамота», «Вій», «Вечір проти Івана Купала», «Майська ніч, або Утоплена», «Ніч перед Різдвом». Варто зазначити, що повісті «Вечорів на хуторі..» і «Миргорода» є справді наскрізь народними, але ця народність не поверхнева, не описово-споглядальна. Автор іде далі, глибше переосмислюючи фольклорні сюжети, використовуючи фольклорну стилізацію. Ще О.Гончар завважив, що «сюжети «Вія» чи «Страшної помсти» не мають прямих аналогів у нашому фольклорі, і все ж вони сприймаються як витвори справді народної фантазії, настільки сам автор був народним за своїм світоглядом, характером, індивідуальною естетикою» [7; 246], де «фольклорні мотиви повісті є лише канвою, на якій письменник малює своєрідні художні образи» [Цит. за вид.: 9; 21].

Використовує автор в окремих творах мотиви й речитативну ритміку дум [4; 68], голосінь [4; 69], детальні описи українського ярмарку[4; 9], народні прикмети[4;15], що може бути предметом окремого дослідження.

Відомо, що в дитячі та юнацькі роки помітну роль у формуванні майбутнього письменника відігравала його матір Марія Іванівна, яка дуже уважно стежила за вихованням дітей, прививала їм глибоку повагу до простих

людей. Вона сама знала велику кількість казок, переказів, легенд, часто розповідала їх дітям. Саме тому, будучи вже в Петербурзі, М.Гоголь, задумуючись, очевидно, над сюжетами своїх майбутніх творів, призабувши окремі назви етнографічних деталей, звертається до неї з таким проханням: «Вы имеете тонкий, наблюдательный ум, вы знаете обычаи и нравы малороссиян наших, и потому, я знаю, вы не откажетесь сообщить мне их в нашей переписке. В следующем письме ожидаю от Вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов, с поименованием, как все это называлось в самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян, – равным образом названия платья, носимого нашими крестьянскими девками до последней ленты, также нынешними замужними и мужиками…. Еще – обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей… Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть кроме того какие-либо духи или домовые, то о них подробнее, с их названиями и делами. Множество носится между простым народом поверий, странных сказаний, преданий, разных анекдотов… Все это будет для меня чрезвычайно занимательно» [Цит. за вид.: 10; 5]. (Цитати із листів та творів М.Гоголя свідомо подаються російською мовою, аби яскравіше виділити аналізовані риси та елементи, що при перекладі дещо втрачаються). Весь дитячий досвід, доповнений спогадами матері, пізніше оживе в ранніх повістях Гоголя із найменшими подробицями, і окремі, найбільш колоритні імена, назви частин одягу, традицій, обрядів та інших реалій він так і залишить звучати українською мовою, даючи у зносках пояснення того, що вони означають. Деякі критики відразу після виходу «Вечорів на хуторі…» навіть називали ці українські номінації в тексті помилками. Але саме за допомогою таких «помилок» письменник передає стихію народного життя з усіма її колоритними вигинами; від цього мова його творів стає багатшою, а зображувана дійсність – реалістичнішою. Серед таких імен можна назвати і псевдонім самого автора – Рудий Панько, а також використані у творах – Солопій Черевик, Охрім, Терентій Корж, Параска, Хівря, Вакула, Левко, Грицько, Петро, Ганна, Оксана, Стецько, Пацюк, Чуб, Горобець та інші. Все це колоритні імена та прізвиська, що давалися на Україні за найбільш яскравими рисами характеру чи за зовнішніми ознаками когось із членів роду і, як правило, передавалися із покоління в покоління, особливо по батьківській лінії. Не менш колоритними є й велика кількість українських іменників, які використовував Гоголь в повістях про Україну: чоботи, макітра, курінь, пундики, схимник, гаман, лемішка, сукня, хустка, окроп, покуток, черевики, кунтуш, кобеняк, плахта, повітка, сотник, горлиця, молодиця, стрічки, макогон, кобза, бандура, каганець, жупан, малахай та багато інших. Як бачимо, серед них особливо багато назв національного одягу, страв, господарського знаряддя, будівель, музичних інструментів. При перекладі ці слова дійсно втрачають частину семантичного забарвлення, а, використовуючи їх, письменник досягає точності в передачі національних особливостей, надаючи своїм оповідям неповторної пікантності. Відомий український письменник П.Загребельний, підкреслюючи саме цю рису творчості Миколи Васильовича, писав: «Гоголь не прийшов у російську літературу бідним родичем. Він приніс у неї слово свого народу, влив у російську мову свіжий струмінь молодої, розкутої сили, слідом за Пушкіним

оновив, збагатив літературну мову новими життєвими зворотами та інтонаціями, надав їй небаченої образності, розширив її межі. Сила різьблено-точної мовної характеристики гоголівських персонажів була така вражаюча, що сучасники вигукували: «Автор-етнограф!» [8; 23]. Читаючи повісті Гоголя на українську тематику, М.Драгоманов констатував, що «не було нікого, де у чому й досі нема кого, – хто б змалював деякі боки життя українського, як Гоголь» [Цит. за вид.: 11; 127].

Етнографічний аспект українських повістей М.Гоголя свого часу розглядали такі відомі вчені, як Пипін, Милорадович, Петров, Коробка, Сумцов, Катранов, Єфименко, Соболевський, Пилипович та інші. Сучасний відомий літературознавець Ю.Я.Барабаш у статті "Уроки етнографії (повертаючись до давніх суперечок)» апелює до дискусії між М.Максимовичем та П.Кулішем стосовно «етнографізму» творів Гоголя. Ця полеміка, як зазначає автор статті, «оживляє нашу увагу до окремих призабутих аспектів творчості Гоголя, …вони відіграли важливу роль у розвитку української гоголіани. По-друге, полеміка ця є важливою для розуміння специфіки та динаміки розвитку української літератури, ширше – української літературної думки XIX ст.» [1; 33]. Куліш у своїх роздумах зауважує, що Гоголь відступає від «етнографічної та історичної істини». Максимович, навпаки, настоює, що Гоголь знає Україну, її сучасне життя та історію, «як п'ять пальців» [1; 33]. Проте Ю.Барабаш далі приводить дуже важливий аргумент Максимовича, який полягає, на його думку у тому, що «властивість його (Гоголя – Ю.Б.) поетичного генія була вже така, що дійсне життя він своєвільно перетворював у нове буття, художньо-зразкове…»[1; 33-34] Зважаючи на те, що художня література певним чином трансформує зображувані реалії, М.Максимович досить чітко пояснює свою думку: «…Ніби Гоголь хотів писати етнографію в особах, аби…. передавати факти, цікаві для дослідників народного побуту. …Гоголь, як він сам зазначав, ніколи не писав портрета в смислі чіткої копії. Він створював портрет. Народний побут слугував йому лише матеріалом для художніх типів, тільки фарбою для його живопису»[1; 34]. П.Куліш, по-своєму маючи рацію, наголошує на етнографічних «неточностях». Окремі критики вбачають у цих неточностях свідомий прийом автора. Детально ознайомившись із полемікою Максимовича і Куліша, можна стверджувати, що дослідники зображення Гоголем національного життя українців розуміють по-різному (і кожен по-своєму має рацію). Куліш прагне буквальної реалістичності та правдивості у зображенні народного матеріального та духовного життя, а Максимович сприймає етнографічні пасажі як засіб для розвитку власної творчості письменника.

Не менш важливим джерелом фольклоризму творів Гоголя стали його власні записи, які він започаткував, ще навчаючись у Ніжинській гімназії. Як описують численні біографи письменника, він, і приїжджаючи на канікули до батьків, і перебуваючи в Ніжині, часто відвідує ярмарки, весілля, любить бувати на сільській окраїні міста, що мала назву Магерки, слухає українські пісні, збирає і записує прислів'я, приказки, обряди в книгу, яку назвав «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия». Ця його рукописна книга і досі зберігається у Великосорочинському музеї Гоголя і становить великий інтерес для дослідників. М.Ю.Артинов, товариш Гоголя по Ніжинській гімназії, залишив такі спогади: «У гімназії Гоголь був тим лише примітний, що мав занадто гостроконечну бороду, та ще, мабуть, тим, що постійно, бувало, ходить на

Магерки – це передмістя Ніжина. Гоголь мав там багато знайомих між селянами. Коли у кого із них бувало весілля чи інше щось, чи коли просто видавався погожий святковий день, то Гоголь вже обов'язково був там» [Цит. за вид.: 3; 79].

Як відомо, особливо трепетно ставився М.Гоголь до українських народних пісень, які він записував сам і просив записувати матір. Зошити з піснями письменник часто переписував, багато із них знав напам'ять з мелодіями. Більше 150-ти текстів у виданні «Малороссийские песни» М.Максимовича належать Гоголю. Це праця, гідна справжнього фольклориста. Українські пісні – не просто потужне джерело фольклоризму його повістей на українську тематику, із них він черпав натхнення для творчості.

Свого часу, працюючи з історичними джерелами, в т.ч. літописами, мріючи написати найбільш повну «Історію Малоросії», він, очевидно, стосовно використання цих матеріалів у своїй художній творчості, написав, що «охладел к летописям». Зате в народній творчості, яка відображає життя в усій його повноті, вбачав живе джерело для письменника. Народна музика, танці, пісні, перекази найбільш зосереджували в собі те, що він шукав – духовне багатство попередніх поколінь. І в цьому постійному пізнанні фольклору Гоголь виступає як блискучий знавець народної психології, народного мислення і почуттів, про що дізнаємося із його статті «О народных малороссийских песнях», яка увійшла до збірника «Арабески» (1835). Наведений тут аналіз українських пісень вражає детальністю спостережень, особливою проникливістю, та глибиною осягнення. Стосовно використання пісень в історичній науці дослідник констатує, що «історик не повинен шукати в них вказівки дня і числа битви, детального пояснення місця, вірної реляції; в цьому відношенні небагато пісень допоможуть йому. Але коли він захоче дізнатися про справжній побут, стихії характеру, всі вигини та відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли захоче пізнати дух минулих віків, загальний характер всього цілого і окремо кожного часткового, тоді він буде задоволений повністю; історія народу розкривається перед ним в ясній величі» [Цит. за вид.: 7; 241].

У спогадах про Гоголя часто проходить думка про те, що часто він, Бодянський, Максимович, Данилевський та інші пошановувачі української народної пісні збиралися в будинку Аксакових, аби слухати, а іноді й співати ці пісні, відпочиваючи душею, згадуючи рідний край. Такі вечори вони називали «варениками», оскільки ця українська страва була обов'язковою при цих зустрічах. Про такі вечори залишили цікаві спогади Г.Данилевський [3; 599], О.Бодянський [3; 535] та інші їх учасники. В «Записках о жизни Гоголя», виданих П.Кулішем, першим біографом письменника, є запис розмови Миколи Васильовича з графом Олексієм Толстим, де відзначено: «…Беседа его была исполнена души и эстетического чувства. Он попотчевал графа двумя малороссийскими колыбельными песнями, которыми восхищался как редкими самородными перлами: 1) «Ой, спы, дитя без сповиття» и т. д., 2) «Ой, ходить сон по улоньци» и т.д.» [Цит. за вид.: 3; 537].

Як відомо з біографічних джерел, Гоголь цікавився фольклором й інших слов'янських народів, особливо пісенним, знав багато російських народних пісень, навіть брав уроки сербської мови в О.Бодянського, аби зрозуміти красу пісень, записаних Вуком Караджичем. Але його ставлення до українських

пісень було особливим. П.Куліш щодо цього в другому томі біографії письменника зазначив, що «к малороссийской песне он сохранил чувство, подобное тому, какое остаётся в нашей душе к прекрасной женщине, которую мы любили в ранней молодости» [Цит. за вид.: 3; 522]. Пісні і загалом фольклор для Гоголя були мірилом досконалості, майстерності, тим неперевершеним індикатором власної творчості, своєрідним ідеалом, на який він рівнявся усе своє життя. П.В.Анненков у статті «Гоголь в Римі. Літературні спогади» пише: «При этом направлении два предмета служили как бы ограничителем его мысли и пределом для нее, именно: страстная любовь к песням, думам, умершему прошлому Малороссии, что составляла в нем истинное охранительное начало, и художественный смысл, ненавидящий все резкое, произвольное, необузданно дикое. Они были, так сказать, умерителями его порывов» [Цит. за вид.: 3; 150].

Твори М.Гоголя можуть розглядатися поза часом, адже, написані більше як півтора століття тому, вони залишаються надзвичайно актуальними й на сьогодні. Настільки типовими є створені ним характери, що іноді, оцінюючи певні життєві ситуації, мимоволі згадуєш гоголівські імена, його дотепні характеристики героїв, що стали афоризмами.

Отже, можна стверджувати, що саме життя на Україні, враження дитинства, виховання, юнацьке захоплення і разом з тим глибоке розуміння народної культури, українська народна творчість були джерелами фольклоризму ранніх повістей М.Гоголя. Фольклорні мотиви та образи використовувались завжди, будучи переплавленими через творчу фантазію та уяву письменника, і тому стали не повторенням відомого, а ефективним засобом, підпорядкованим творчому задуму. Залишивши в юнацькі роки батьківщину майже назавжди, лише зрідка навідуючись у рідне помістя, Гоголь не зрікся своїх коренів. Саме повістями на українську тематику він ствердився як творча особистість, увійшов у літературу. Вирішення своїх творчих завдань він досягав саме завдяки знанню реального і, насамперед, духовного життя народу, воно стало джерелом творчого натхнення письменника та основним об’єктом аналізу і художнього узагальнення.

Література:

1.Барабаш Ю.Я. Уроки этнографии // Н.В.Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения. Материалы докладов и сообщений. – М., 2008. 2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. 3. Вересаев В. Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. – Харьков, 1990. 4. Гоголь Н.В.Избранные произведения. – М.,1948. 5. Гольденберг А.Х. Смена архетипов: к проблеме эволюции фольклорных традиций в поэтике Гоголя // Н.В.Гоголь и народная культура… - М., 2008. 6. Гончар О.Гоголівськими шляхами//Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М.В.Гоголя/Упорядник Сосідко В.В. – Харків, 1989. 7. Гончар О.Гоголь і Україна // Вінок Гоголю… - Харків, 1989. 8. Загребельний П. З великим болем у душі//Вінок Гоголю… - Харків, 1989. 9. Литвин Н.О., Брайко Г.С. Великосорочинский литературно-мемориальный музей Н.В.Гоголя. – Харьков, 1981. 10. Марченко Н. Жизнь и творчество Н.В.Гоголя. – М., 1980. 11. Мироненко З. Гоголь и Васильевка // Вінок Гоголю… - Харків, 1989. 12. Новиченко Л. Безсмертний імпульс // Вінок Гоголю… - Харків, 1989. 13. Попович М. Микола Гоголь. – К., 1989. 14. Сверстюк Є. Блудні сини України. – К., 1993. 15. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чорнописького. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

Наталія ЯРМОЛЕНКО (Черкаси)

УКРАЇНСЬКИЙ УСНИЙ ГЕРОЇЧНИЙ ЕПОС: ТІЛЕСНИЙ КОД ВОЇНА-БОГАТИРЯ

У статті здійснюється спроба структурного аналізу усного героїчного епосу, виокремлення законів кодування інформації, успадкованих від міфу. Автор дослідження доходить висновку, що зразком для опису тіла героя-богатиря є міфологічна модель світу, а кодова опозиція «хаос – космос» інтерпретується як опозиції «сила – розум», «голова – тіло».

Dr. Nataliya Yarmolenko, Ph.D., Professor,

UKRAINIAN ORAL HEROIC EPOS: THE BODILY CODE OF A WARRIOR HERO

In this article the author structurally analyses a snapshot of Ukrainian heroic epos and singles out those principles of coding, which could possibly be inherited from a myth. In conclusion the researcher suggests that the description of the body of a warrior hero could be compared to the mythological model of the world, and that the binary code "cosmos - chaos" could be interpreted as such oppositions as "physical power - intelligence", "head - body".

Одним із завдань сучасного потрактування українського героїчного епосу є з'ясування того, як носії епосу зберігали й передавали військовий досвід, як кодували, а потім декодували військову інформацію, що в критичній ситуації бою вимагала миттєвого автоматичного використання.

Середньовічні бої відрізнялися від сучасних контактним характером, їхній результат залежав не від дисциплінованості й злагодженості дій, а від природних задатків воїна, його індивідуальної фізичної підготовки, вишколу й особистих якостей. Якщо надлюдські можливості героїв міфологічного епосу були невіддільними від їхньої надзвичайної зовнішності, то в героїчному епосі серед якостей воїна-богатиря особливої ваги набувала швидкість реакції та сміливість, а не фізична сила й витривалість, пов'язана з надмірними розмірами тіла. Напр., старий козак Ілля Муромець їсть за раз усього три калачики зернисті, а зеленого вина за раз випиває на три п'ятачки мідні, на відміну від татарських богатирів, які мішок хліба за раз з'їдають, по відру вина випивають, чи Ідолища, що хвастає: «Я чарочку пью пива полтора ведра, Я все кушаю хлеба по семи пудов, Я мяса ем – к выти быка я съем» [1, с. 154]. Поняття «богатирська сила» набуває нової інтерпретації й потрактована як «сила-дух» або сміливість. Ілля завдяки сміливості спроможний знищити татарську «силу велику», а ворогу заявляє: «Сили в тебе вдвоє більше, ніж у мене, а сміливості й половини моєї не набереться».

Груба фізична сила поступається силі розуму, яку культивують січові герої-козаки: «Козак – як мала дитина: хоч багато поїсть, хоч мало – а наїсться» [10, с. 52]. У комічну ситуацію потрапляє турецький богатир Махмуд, який сприйняв буквально вислів «мало каші з'їв», та, наївшись понад силу, лопнув у двобої. Козак Микита перемагає невірного супротивника не силою, а розумом і хитрістю[2, с. 247–248].

Героїчний епос зберігає рудиментарні риси обряду жертвоприношення, коли за законом мультиплікації тіло мало здатність множитися багато разів і відроджуватися в кожній часточці. Ворога-змія необхідно було вбивати таким чином, щоб не допустити його відродження: бити мечем за один раз, бо, за повір'ям, із другого удару він зцілиться, стане в десять раз сильніший і вб'є тебе. У козацькому героїчному епосі ці міфологічні уявлення зазнали

перекодування: в описі смертельного удару увагу акцентують на надзвичайній силі й підступності супротивника. Веремій Волошин, який «двадцять літ за джуру пробував, І всі мої звичаї познав, Дак се за мою хліб-сіль благодареньє мені оддав: А правою рукою чуть мене пополам не перетяв…» [3, с. 130]. Тіло переможеного січуть «на дрібен мак» або спалюють уже не для подальшого відродження, а для остаточного знищення (зауважимо взаємопроникність опозицій «розплодити – знищити»).А розсічення тіла на частини переосмислюють як виняткову наругу та знущання ворога-переможця над переможеним: «Не дуже го порубано, Не дуже го постріляно: Головонька начетверо, А серденько нашестеро, А ножечки на гишечки, Біле тіло, як мак, міло» [2, с. 103].

Паралельно в героїчному епосі залишається продуктивним уявлення про те, що частини тіла богатиря мають окрему життєву силу й можуть існувати самостійно. Особливої сакральності набуває «буйна голова». Зазвичай, вона велетенського розміру, як і тіло богатирів старого часу: «Запорожці богатирі були – земля не держала! У нього, у того запорожця, сім пудів голова! А вуса в нього такі, що як візьме було він їх у руки та як розправить одного туди, а другого сюди, то і в двері не влізе, хоч би ті двері були такі, що через них і тройка коней з возом проскочила б» [10, с. 59]. Портретна характеристика голови воїна включає опис волосся, очей, уст, причому їхня знакова функція також утілена в метафорах життя і смерті: «Скажи мені, ворон милий, гей, гей, Чи мій синок іще білий? Чи його очі ясненькі, гей, гей, Та чи уста рум'яненькі? […] «Вже його уста синенькі, гей, гей, Вже му волосся чорненьке, А на личку присідаю, гей, гей, Очі йому випиваю!...» [6, с. 210]. Голова зіставлена з окремим мікросвітом, функціонування якого описане через кольористику (білий, червоний, золотий – ознаки життя, синій і чорний – смерті). Очі як уособлення життя й сонця мають безпосередній зв'язок із божеством і символізують світло й життя, а їхня відсутність – темінь і смерть. Символіку смерті мають змій-супротивник, хижі птахи, вороги: «Орли очі повиймали, А татари шаблю взяли» [10, с. 188].

Особливе смислове навантаження в героїчному епосі має язик. Язик ворога – символ агресії, кровожерливості («Язик змія»). У язичницькому світобаченні на язик проектується вогняна природа божества. Язиком як вогнем змія пролизує двері, тому її може перемогти лише володар вогню – коваль, який прибиває язик змії до стіни («Іван – мужичий син», «Урочище Розора»). Символіка вогняного язика поширена в християнському світобаченні. У книзі Ісаї язик Бога названий вогнем поїдаючим: «як огненний язик пожирає стерню, а від полум'я никне трава, – отак спорохнявіє корінь у них (грішників – Н. Я.), і рознесеться їхній цвіт, немов курява, Бо від себе відкинули Закон Господа Савоата» [5].

У народному епосі ритуал знищення тіла ворога зумовлює знешкодження його мертвої голови: богатиреві витягують очі та вирізають язик. Напр., змій обов'язково знімає переможеним голови, відрізує язики, нанизує їх на нитку, а голови чіпляє на кілках навкруги свого помешкання, а тіла героїв пече й з'їдає («Про Котигорошка»). Герой, перемігши змія, також «язики повиймав, кості попалив і попіл за вітром пустив» («Іван Білокрис»).

Голова як окремий мікрокосм у героїчному епосі безсмертна, вона має самостійне життя й здатність і після смерті тіла думати, говорити, утікати від ворогів тощо. На полі бою голова переможеного героя прагне не дістатися ворогам. «Самому Бунякові відтято голову, котра котилася та тікала так із місця битви і ледве догнали її в полі, що за містечком Тисменицею. Через те місце назване Погонею» [2, с. 243]. Так само, за одним із варіантів думи, утікає від ворогів голова зарубаного Івася Коновченка. Голова навіть мертвого воїна, як свідчить пісня про смерть Кривоноса, загрожує супротивникам: «Ой, як стала його головонька А тулуба шукати, – Не вгадали а пани з ляхами, Яким шляхом утікати» [2, с. 145].

По вертикалі голова розташована вище від тулуба, так само, як світ божеств розміщений вище від людського. Голова вінчає тулуб і відображає динаміку активного руху вгору. Тіло ж набуває ознак пасивного виконавця, підпорядкованого, підлеглого голові. Мертва голова богатиря – уособлення мудрості, вона може давати поради, як перемогти супротивника («Ілля Мурин»). На відміну від тіла, голова має здатність відроджуватися. Легенда «Де взялися запорожці» розповідає про чоловіка, який знайшов у дикому степу над дорогою розкішну та красиву голову й заговорив до неї: «Ех, воювала ти, буйна, воювала та й довоювалася!..» – «Ні, – каже (голова – Н. Я.), – воювала я та й ще воюватиму!..». Тоді подорожній вирішив покарати голову за зухвалість і спалив її, а попілець забрав у хустину, привіз додому й поклав на лаві. А доросла донька, шукаючи солі, розв'язала вузлик і покуштувала того попелу, від якого завагітніла й народила богатиря, «такого ж хорошого, як та голова була хороша» [2, 264]. У козацькому епосі повернення богатиря з потойбіччя усвідомлюють як метаморфозу-народження козацької голови.

Сакралізація голови як уособлення духу й життєвої сили її володаря відома в багатьох народів. Три, сім чи дванадцять голів змія символізують його надзвичайну життєву енергію, чудовисько гине лише після знищення всіх його голів. Як вінець тіла голова уособлює життєву енергію й уважається носієм сили й мудрості, завдяки якій вона керує тілом. Знищити воїна – означало зняти йому голову, оскільки вважають, що в голові воїна зосереджена його життєва енергія. Бінарна опозиція «голова – тіло» набуває інтерпретації «дух – сила», «розум – сила».

Голови переможених воїнів слугують для демонстрації сили переможця. Казкові богатирі, напр., Котигорошко, після того, як убив змія, «голову ізняв і на воротях, на тому частоколі, і настромив, щоб усім богатирям та зміям видать, чия се велика голова на кілку на первому коло воріт стримить» («Котигорошко»). Казкова голова на частоколі візуально нагадує голови богів, королів і героїв античності, які встановлювали на колонах для їхнього подальшого магічного впливу на події. Трофейні голови приносять гарну славу переможцю й погану переможеному: «Стяв головочку на копієчку Та й приніс її у свої краї Людям на хвалу, собі на славу» [2, с. 15]. За переказами, перед штурмом Азова в 1637 р. козаки давали клятву, що не залишать тіла своїх товаришів, яким судилося загинути під Азовом, на бусурменській землі, а відвезуть на свою землю до монастирського цвинтаря, оскільки турки мали звичай розривати козацькі могили, «відривати в мертвих голови й, насадивши їх на кілки, виставляти на своїх кріпосних

стінах на ганьбу й страх» [9, с. 219]. Відокремлення мертвої голови від тіла під час поховання тлумачили як страшну наругу над покійником.

Усталеною була думка про те, що з трофейною головою сила переможеного воїна переходить до його супротивника. Переможці прив'язують голови ворогів за «жовті кучері» до стремен коня й забирають із собою, у такий спосіб присвоюючи собі силу й енергію переможеного. У колядках голови переможених богатирів чи царів воїни везуть у свою землю як подарунок цареві («Ой торгом, торгом, та й сочевою»), за що отримують певні почесті. Напр., у билині «Олексій Попович» зображена трофейна голова переможеного Тугарина Змійовича, яка бенкетує у Володимира-князя разом з іншими богатирями. Її приносять на бенкет на дошці з червоного золота дванадцять добрих молодців, причому князь визначає їй за столом почесне місце: голову ставлять у великім куті поруч із княгинею Опраксією. Мертва голова не лише бенкетує нарівні з живими гостями, а ще й «нечесно їсть»: по цілому буханцю за щоку кладе, усю лебідку білу за раз ковтає, закусуючи буханцем монастирським.

Очевидно, що мертва голова, у зв'язку з її ієрархічною вищістю над тілом, вимагає особливого пошанування. Голову полеглого героя обов'язково розшукують на полі бою, щоб оплакати й поховати з почестями: «Там його голову знайшли, Там його дом збудували, Жовтим піском обсипали, І калиною обтикали, Ще й дерною обложили, Келеп становили» («Дума про Івася Коновченка, Удовиченка»). Саме голова, а не тіло, в козацькому епосі уособлює воїна: «Голово, голово козацкая! Як ти спила і з'їла, Хорошенько сходила, По чужих землях пробувала, Козацкія звичаї добре знала, Тепер ти ні о чом не дбаєш, Кроме собі правдивого судії Господа із небес желаєш» («Дума про Івася Коновченка, Удовиченка»). Звертання до полеглої козацької голови, яке ми сприймаємо в думі як художній прийом, насправді мало зовсім інше, не художньо-естетичне, а сакральне й ритуальне навантаження: «Голово козацька, голово молодецька, Чи є в тебе на Русі отець або мати, Або сестра найменша? Якби отець-мати відали, Білу постіль би на смерть слали, Або сестра найменша відала, То в неділю раненько б вставала, Жалібненько оплакала, Так як би зозуля закувала» [3, с. 149] («Плач зозулі»). Голова уособлює енергію й силу тіла, а мертва голова наділена ще й мудрістю та даром пророцтва, тому її вважають сакральною.

Міфологема голови в українському героїчному епосі має розгалужену символіку. Бінарна опозиція «голова – тіло» в усній традиції стає моделлю космосу, сім'ї та суспільства, набуває соціального смислового навантаження. Напр., метафори «сонце світиться на небесах – Ігор князь в Руській землі»; «хоч і тяжко тій голові бути без пліч – зле й тілу без голови» [12, с. 61] передають єдність сонця й Усесвіту, а за асоціативним зв'язком – єдність князя Ігоря й Руської землі як сполуку голови й тіла. Символіку голови й тіла використав Г. Сковорода, описуючи єдність мікро- та макрокосму. Опозиція «голова – тіло» стає зразком для метафоричних опозицій «батько – сім'я», «герой – воїни», «князь – піддані», «гетьман – козаки», «лідер – натовп», «неділя – тиждень» тощо. Сталі, інваріантні риси опозиції «голова – тіло» в сімейному, соціальному, козацькому середовищі зумовлені глибинними механізмами традиції.

Символіка голови як уособлення сили й душі героя в українському епосі ближча до західноєвропейського, оскільки в східному епосі уособленням сили й духу богатиря є його внутрішні органи. У традиційній тюркській культурі силу й сміливість богатиря пов'язували з особливостями його серця та печінки. Поняття «печінка» й «сила, міць» у тюркських мовах синонімічні. Вважали, що велике й тепле серце є джерелом сміливості, а печінка – джерелом сили, тому після перемоги над богатирем його зазвичай розчленовували, щоб подивитися, які в нього серце й печінка [4, с. 117]. Вказівка на цей язичницький звичай збереглася в героїчному епосі: «Скакал ему Тугарин на белы груди, Порол ему белы груди, Вынимал сердце с печенью» [1, с. 311].

В українському героїчному епосі чужоземний звичай ворогів набуває зовсім іншої інтерпретації. У татарського богатиря печінки «стримлять наверсі», а перемогти його можна, відтявши їх, поки той спить («Бунякове замчище»). Вороги, вражені надзвичайною мужністю й сміливістю Морозенка, у живого виймають серце, бо лише так можна знищити героя: «вийняли серденько Та й вкинули у воду» («Ой Морозе, Морозенку»).

Невід'ємним елементом тілесного коду воїна є його руки та ноги. Переможеного описують у двоїстому протиставленні «голова – тіло», причому, зображуючи тіло, епічні співці обов'язково акцентують увагу на руках і ногах. Парадигма «верх – низ» мовою двоїни тілесного коду виражається як «голова – ноги»: «Коло шиї аркан в'ється, А по ногах ланцюг б'ється» [2, с. 99]. Троїстість Абсолюта на рівні тіла виражена в тернарній опозиції: голова як «начало, що прямує вгору», ноги як «начало, що тяжіє вниз», і руки як «начало, що рухається посередині».

Сакральною силою наділені руки героя. Рука як мікросвіт героя має всі його характеристики. У пісні орел виносить «із козацького трупа» праву руку: «Та почав орел тую руку клювати, Почала рука і к орлу примовляти: Не клюй мене, орле сизокрилий! Якби ж мене отець-мати знали, Вони б мене у військо не давали; Якби ж мене братіки любили, Вони б мене з двора не пустили; Якби мене та сестриці у дорогу виряджали, Вони б мене рано оплакали» [8, с. 951]. Рука – символ сили, дії, влади і захисту [7, с. 313]. Вона здатна передавати духовну й фізичну енергію та зберігає ці магічні якості й після смерті тіла.

Особлива сила у правої руки. Христос сидить по праву руку від Бога. Правою рукою Бог творить милосердя, лівою – справедливий суд. Правою рукою благословляли, лівою проклинали. У героїчному епосі по правій руці дізнаються про силу богатиря: «подивився (дідок) на праву руку (Довбуша) та й каже: […] Маєш до того, синку, силу – з силою ти вродився» [2, с. 286]. У праву руку знахарі втирають чарівне, здобуте від пташки зело, від якого воїна «жодна куля не візьме, а замок, хоч який, то отвориться, аби лиш притулити долоню». Символіка правої руки поширена в християнському живописі. Десниця Божа, що з'являється із хмар, – символ Бога в християнській трійці.

Енергія правої руки, як і голови, незнищенна. Вважали, що руки королів, релігійних лідерів і чудотворців мають цілющу силу. Навіть грабіжники носили з собою праву руку повішеного злочинця як талісман для досягнення удачі. Інтерпретація правої руки померлого воїна-богатиря як найкращого

помічника зберігається в козацькому епосі. Кошовий Сірко заповів козакам: «Коли я вмру, то одніміть у мене праву руку і возіть її за собою сім год. І куди ви будете повертати, там буду й я воювати» [2, с. 263]. Стверджували, що той, хто носитиме руку Сірка, володітиме магічними здібностями так, ніби сам герой: «Якщо трапиться козакам яка пригода, […] бросайте руку у воду – хвиля утишиться, чи на землі – не буде вам ніякого случаю» [2, с. 262]. Отже, кодова міфологічна опозиція «хаос – космос» формує тілесний код воїна-богатиря, що в соціокультурному середовищі набуває значення культурного коду й розширює свої межі від мікросвіту до меж Всесвіту.

Богатир має риси язичницького бога і пересічної людини. Козацьке ж середовище здебільшого людське, а не богатирське. Типовий козацький героїзм стає справою вишколу, а не магічного походження. Козаки здебільшого воїни, а не богатирі. Їхня зброя хоч і називається «богатирською», але пов'язана із субстанціями історичної дійсності. У козацькому бою цінують не лише фізичну силу, але й витривалість, хитрість, військову дисципліну, погодженість дій, знання правил, техніки та прийомів бою, тобто вишкіл і здатність до правильної, передбачуваної «своїми» й незрозумілої для ворогів поведінки (думи «Козак Голота», «Атаман Матяш старий», «Івась Вдовиченко, Коновченко» тощо).

Билини перестають узгоджуватися із запитами нового часу. Тема походження воїна, його дитинства в думах стає другорядною, а на перший план виходить тема військових пригод та битв. Для козака важлива потрібна йому інформація, якою б він міг миттєво скористатися в моменти бою, коли роздумувати ніколи. Саме таку інформацію вміщують «старші» думи.

У думах молодість героя стає символом незрілості, нерозумності, на противагу богатирству й героїзму в билинах. Героїзм асоціюється з дорослістю, бувалістю, старістю й мудрістю. «Ще ти дитя молоде, Розумом не дійшло, У походах не бувало, Крові християнськой не видало», – попереджає Івася Коновченка полковник і не помиляється у своєму передбаченні. Нерозумність поведінки героя призводить його до смерті.

В історичній дійсності посилюються зв'язки «герой – військо», «отаман – козаки». Отаман – герой серед героїв, тому його ноша, його подвиги найтяжчі. Він не богатир-одинак, а провідник війська товаришів-лицарів. Гетьман водночас має бути батьком для молодих воїнів і взірцем героїчної поведінки. Козацтво успадковує головний закон лицарів – закон вірності, що поширює на християнську віру, родину, громаду, товариство, гетьмана та в його особі державу. Поняття «героїчне» набуває суто національного значення. Уособленням героя стають українські гетьмани, а героїчності – народний український дух [11, с. 280].

У процесі структурного аналізу усного героїчного епосу доходимо висновку, що закони кодування інформації героїчний епос успадкував від міфу, який мав ієрархічну систему кодів і допускав багато інтерпретацій; засобом кодування слугували архетипні образи, а засобом збереження інформації – індивідуальна та колективна пам'ять носіїв епосу. Міфологічна модель світу стає зразком для опису тіла героя-богатиря, а кодова опозиція «хаос – космос» спонукає до пошуку цих стихій у героєві й інтерпретується як опозиції «сила – розум», «голова – тіло» тощо.

Література:

1. *Былины / [сост., вст. ст., подготовка текстов и комментарии Ф. М. Селиванова]. – М. : Советская Россия, 1988. – Т. 1. – 574 с.* ***2.*** *Героїчний епос українського народу : хрестоматія : навч. посіб. / [упорядкув. та прим. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого, передмова О. М. Таланчук]. – К. : Либідь, 1993. – 432 с.* ***3.*** *Грушевська К. Українські народні думи : у 2 т. / К. Грушевська. – К., 2004. – Т. І. – 338 с.* ***4.*** *Дмитриев С. В. Особенности поведения багатура в традиционной культуре народов Центральной Азии / С. В. Дмитриев // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации / сост. И. А. Морозов, отв. ред. Л. Н. Пушкарева. – М. : Индрик. 2007. – С. 116–122.* ***5****. Книга пророка Ісаї 5, 24.* ***6.*** *Козацькі пісні / [упор. та вст. ст. О. М. Хмілевської]. – К. : Музична Україна, 1969. – 302 с.* ***7.*** *Основные проблемы эпоса восточных славян. – М. : Изд-во Акад. Наук СССР, 1958. – 344 с.* ***8.*** *Павленко І. Я. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини: буття у просторі та часі. / І. Я. Павленко – Запоріжжя: ЗНУ, 2006. – 243 с.* ***9.*** *Рыблова М. А. Экстремалы дикого поля : основные этапы жизненного пути казака-воина / М. А. Рыблова // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации / сост. И. А. Морозов, отв. ред. Л. Н. Пушкарева. – М. : Индрик. 2007. – С. 207–222.* ***10.*** *Савур-могила : Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини / [упоряд. і авт. прим. В. А. Чабаненко]. – К. : Дніпро, 1990. – 261 с.* ***11.*** *Словарь української мови Бориса Грінченка / [упоряд. з додатком власного матеріалу Б. Грінченко]. – К. : Довіра; УНВЦ «Рідна мова», 1997. – Т. І, Т. ІІ – 57 с.* ***12.*** *Слово о полку Ігоревім. – К., 1989. – 310 с.*

СПИСОК АВТОРІВ:

АНТОНЮК Валентина *– доктор культурології, проф. Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, академік Міжнародної педагогічної академії країн СНД та Академії соціальних і педагогічних наук ЮНЕСКО*

АСТАФ'ЄВ Олександр *– д.філол.н., проф. кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості ІФ КНУ*

БАГРАТІОН-МУХРАНСЬКА Каріна *– к.філол.н., доц. кафедри методики викладання іноземних мов та прикладної лінгвістики ІФ КНУ*

ВАКУЛИК Ірина *– к.філол.н., доц. кафедри української, англійської та латинської мов ім. М.О.Драй-Хмари НУБіП*

ВІЛЬНА Ярослава *– д.філол.н., проф. кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ*

ГАЛИЧ Олександр *– д.філол.н., проф., завідувач кафедри української літератури та методики її викладання факультету української філології та соціальних комунікацій Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*

ГАРАСИМ Ярослав *– д.філол.н., проф. КУФ ЛНУ, декан філологічного факультету.*

ГІНДА Олена *– к.філол.н., доц. КУФ ЛНУ*

ГОЛОВЕЦЬКА Неоніла *– викладач кафедри культури і культурознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

ГРИЩЕНКО Ірина – *к.філол.н., докторант КФ ІФ КНУ*

ГУДЗЬ Лілія *– аспірантка Інституту літератури НАН України*

ГУЛЯК Анатолій *– д.філол.н., проф. кафедри новітньої української літератури ІФ КНУ, завідувач кафедри україністики НМУ*

ГУНЧИК Ігор *– к.філол.н., докторант КФ ІФ КНУ*

ГУСАК Раїса *– заслуж. арт. України, доц., проф. кафедри фольклору, народнопісенного та хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв*

ГУЦЬКО Вольга *– кандыдат культуралогіі, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, старшы выкладык кафедры рэжысура абрадаў і свят*

ДЕРГАЧ Дмитро *– к.філол.н., асист. кафедри історії та стилістики української мови ІФ КНУ*

ДОМИЛІВСЬКА Людмила *– к. філол. н., асист. кафедри історії та стилістики української мови ІФ КНУ*

ДУДА Оксана *– аспірантка КУФ ЛНУ*

ЕМІРСУЇНОВА Нурія *– доцент кафедри російської філології КІПУ*

ЄМЕЦЬ Оксана *– магістрантка ІФ КНУ*

ЗБИР Ірина *– викладач факультету українознавства Корейського університету іноземних мов Ханкук*

КИРИЛЮК Оксана *– аспірантка КФ ІФ КНУ*

КОВАЛІВ Юрій *– д.філол.н., проф. кафедри новітньої української літератури ІФ КНУ*

КОВАЛЬЧУК Ольга *– аспірантка ІН НАН України у м. Львові*

КОПАНИЦЯ Любов *– д.філол.н., проф. КФ ІФ КНУ*

***КОСТІВ Оксана** – здобувач КФ ІФ КНУ*
***КРОПОТОВА Наталія** – викладач кафедри кримськотатарської і турецької літератури КІПУ; ст. наук. співроб. Науково-дослідного центру кримськотатарської мови і літератури, історії та культури*
***ЛИНЧАК Інна** – к.філол.н., доц. Київського університету туризму, економіки і права*
***ЛИТВИНЕНКО Галина** – к.філол.н., доц. кафедри україністики НМУ*
***ЛІВІЦЬКА (ДУДАР) Наталія** – аспірантка ТНПУ, наук. співроб. Тернопільського національного економічного університету*
***ЛУЧУК Іван** – к.філол.н., ст. наук. співроб. Інституту Івана Франка НАН України*
***МАРЧУН Оксана** – к.філол.н., доц. КФ ІФ КНУ*
***МУШКЕТИК Леся** – д.філол.н., пров. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ*
***НАЄНКО Михайло** – д.філол.н., проф. кафедри слов'янської філології ІФ КНУ, Заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка та Української міжнародної премії імені Григорія Сковороди*
***НАУМЕНКО Наталія** – д.філол.н., проф. кафедри українознавства Національного університету харчових технологій*
***НАУМОВСЬКА Олеся** – к.філол.н., доц. КФ ІФ КНУ*
***НАУМОВСЬКА Наталія** – студентка ІФ КНУ*
***НОВІКОВА Поліна** – аспірантка відділу фольклористики ІМФЕ*
***ОВЧАРЕНКО Вікторія** – студентка педагогічного факультету НУБіП*
***ОНИСЕНКО Світлана** – здобувач КФ ІФ КНУ*
***ПИЛИПЧУК Святослав** – к.філол.н., доц., директор Інституту франкознавства, ЛНУ*
***ПІДГОРНА Лілія** – к.філол.н., доц. КУФ ЛНУ*
***РОМАНЧЕНКО (ДАНГУЛЖИ) Наталя** – здобувач КФ ІФ КНУ*
***РУДАКОВА Наталія** – к.філол.н., асист. КФ ІФ КНУ*
***РУДНИК Ірина** – здобувач кафедри новітньої української літератури ІФ КНУ*
***САЛТОВСЬКА Наталія** – к.філол.н., доц. КФ ІФ КНУ*
***СОРОКІНА Ольга** – магістр історії, ДВНЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», помічник судді Апеляційного суду Луганської області*
***СОСЕНКО Петро** – д.фіз.-мат.н., проф., провідний наук. співроб. Інституту теоретичної фізики НАН України*
***ТЕЛЕУЦЯ Валентина** – к.філол.н., доц. кафедри української мови та культури Гуманітарного інституту НАУ*
***ТКАЧЕНКО Анатолій** – д.філол.н., проф. кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості ІФ КНУ*
***ТКАЧУК Микола** – д.філол.н, проф., декан філологічного факультету ТНПУ, завідувач кафедри історії української літератури*
***УСАТЕНКО Галина –** к.філол.н., доц. кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ*
***ХАЛЮК Леся** – к.філол.н., м.наук.співроб. відділу мистецтвознавства і народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ*

ЧЕБАНЮК Олена – *к.філол.н., наук.співроб. ІМФЕ*
ШЕВЧЕНКО Лариса *– д.філол.н., проф., завідувач кафедри історії та стилістики української мови ІФ КНУ*
ШЕВЧУК В'ячеслав *– к.філол.н., асист. кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*
ЯРМОЛЕНКО Наталія *– д.філол.н., доц. ННІ української філології та соціальних комунікацій Черкаського державного університету імені Богдана Хмельницького*
ЯНКОВСЬКА Жанна *– к.філол.н., доц. кафедри культурології та філософії Національного університету «Острозька академія»*

Перелік умовних скорочень:

ДВНЗ – державний вищий навчальний заклад
ДПУ – державний педагогічний університет
ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
ІН – Інститут народознавства НАН України
ІФ – Інститут філології
КІПУ – Кримський інженерно-педагогічний університет
КНУ – Київський національний університет імені Тараса Шевченка
КУФ – кафедра української фольклористи імені Філарета Колесси
КФ – кафедра фольклористики
ЛНУ – Львівський національний університет імені Івана Франка
НАН – Національна академія наук України
НАУ – Національний авіаційний університет
ННІ – Навчально-науковий інститут
НМУ – Національний медичний університет імені О.О.Богомольця
НУБіП – Національний університет біоресурсів та природокористування України
ТНПУ – Тернопільський національний педагогічний університет
ЦФЕ – Центр фольклору та етнографії

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА
ФОЛЬКЛОР
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ

Випуск 37

Частина I

Друкується за авторською редакцією

Комп'ютерне редагування – Олеся Наумовська