

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

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**ЛІТЕРАТУРА
ФОЛЬКЛОР
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ**

Випуск 37

Частина II

Київ – 2012

УДК 801.81:821.161.2
ББК 82.3(4Укр)

У збірнику на матеріалах народної творчості 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

Олена ІВАНОВСЬКА

Природа індивідуальної суб'єктності фольклорного тексту.....5

Оксана СЛПУШКО

Книжно-фольклорний світогляд «Слова о полку Ігоревім».....16

Петро СОСЕНКО

Фольклор і література в конструкціях «масової культури».....30

Петро СОСЕНКО

Фольклорні взірці та псевдофольклорні містифікації.....47

Олеся НАУМОВСЬКА

Онїрична семантика простору смерті у фольклорі в контексті дискретності історичного тла64

Олег ПАВЛОВ

Трансцендентальна функція українських народних казок.....71

Дарина АНЦИБОР

Thanatos в онїричному фольклорі76

Ганна ГАРМАТА

Образ козацтва у повісті М. Гоголя «Гарас Бульба»: синтез історичного й авторського начал82

Оксана ДАНИЛЬЧЕНКО

Рецепція образу Степана Остряниці в історичному романі М. Гоголя «Гетьман» у контексті західноєвропейського пре романтизму ... 86

Ольга ЗЛОТНИК-ШАГІНА

Барокова драма «Слово про збурення пекла» у науковій інтерпретації Івана Франка91

Світлана ЛЕЩИНСЬКА

Історична парадигма українських народних пісень до танцю97

Роман ЛИХОГРАЙ

Ісус христос крізь призму героїчного епосу104

Людмила НЕЧАЮК

Літературна проекція образу князя Кия на проблему створення держави у романі Володимира Малика «Князь Кий»109

Наталія ПЕРЕВЕРТЕНЬ

Вдячність як один із вимірів особистості (на матеріалі творів Є. Гребінки)114

Яна ПОГОНЕЦЬ

Персонажна система чарівних казок у творчій рецепції Марії Матіос («Солодка Даруся»)119

Марія ПОШИВАЙЛО

Зміст і символіка етнічної культури в космогонічних і антропологічних міфах: знаково-символічна поліфункціональність глини124

Анжеліка РУДНИЦЬКА

Символіка нескінченності: аломотивна парадигма фольклорного інтертексту130

Наталія ХОМЕНКО

Особливості варіювання російських жорстоких романсів в українському середовищі137

Олена ІВАНОВСЬКА (Київ)

ПРИРОДА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ

Анотація

У статті здійснено спробу вивчення психологічних механізмів емоційної індикації та образної трансформації як вияву індивідуальної креативної потуги у творенні фольклорного тексту.

Summary

The article is considered to explore the psychological mechanisms of emotional display and imaginative transformation as the manifestation of individual creative power in the creation of folklore text.

Взявши за основу тезу Д.О.Леонтьєва про наявність у творчому процесі психологічних механізмів реалізації особистісного смислу – емоційної індикації та образної трансформації. Під *образною трансформацією* розуміється структурування образів цілісної ситуації, в якій одні об'єкти постають головними, інші – другорядними. Причиною таких трансформацій є особистісний смисл, що характеризує елементи ситуації у зв'язку із життям суб'єкта. У П. Богатирьова ця ж думка виникає на тлі аналізу обрядових текстів: „...один і той самий обряд набуває відмінних інтерпретацій у різних осіб, що належать до одного колективу. Більше того, людина може здійснювати один і той самий обряд, а різниця в інтерпретації буде залежати від деталі, на яку вона в цей момент звертає увагу, – і далі – доводиться визнати, що в більшості випадків неможливо виявити первинне пояснення обряду, оскільки перераховані принципи його тлумачення часто старші за сам обряд”[1;179]. І незважаючи на це, будь-які трансформації художнього образу – породжені стійкими особливостями творення індивідом цілісної картини світу. Тому варіації інтерпретування перебувають в межах пояснень, прийнятих суб'єктом-групою та суб'єктом-етносом. Індивід у творчому акті може надавати більшого значення тій чи іншій деталі, однак цілісна образна ситуація перебуває в параметрах, заданих колективною свідомістю.

В основу аналізу трансформації образу можуть бути покладені особистісно-сміслові трансформації за А. Еткіндом, серед яких виділяються трансформації та характеристики: просторових вимірів,

часових параметрів дійсності, причинно-наслідкових відносин, ймовірності в дійсності, непевності інформації.

Індивідуально-сміслові трансформації *просторових змін* можна простежити на прикладі перебільшення чи применшення значимості образу у фольклорній ситуації. У процесі творення образу таке перетворення досягається за рахунок конкретних художніх засобів: гіперболізації та використання мейозису.

Гіпербола може бути і тропом (на рівні словосполуки), і стилістичною фігурою (на рівні речення), і художнім засобом (на рівні твору), що полягає в означувальному перебільшенні означуваного з метою його увиразнення. Протилежний до гіперболи троп – мейозис, що полягає в означувальному применшенні означуваного у схожих із гіперболою функціях та виявах [10;262]. Наприклад, у думному епосі для увиразнення романтичного образу героя-визволителя активно використовується гіпербола, щоб надати винятковості, непересічності самому героєві або його вчинкові. Так у „Думі про Козака Голоту” функція гіперболи полягає в утвердженні надприродної сили козака-характерника та констатації сприяння метафізичних сил у його боротьбі з завойовниками: На присядках став, \\\ Без міри пороху підсипає, \\\ Татарину гостинця в груди посилає. \\\ Ой ще козак не примірівся, \\\ А татарин ік лихий матері з коня покотився! [4;123]

У чарівній казці „Дід і баба на небі” посіяна під полом (ліжанкою) горошина виростає аж до неба, перетинаючи просторові межі „під-стеля-небо”. Таким чином, казковий образ горошини можемо ототожнити з космогонічним образом світового дерева.[8;99-101] Функціонально він презентує одвічну мрію людини опанувати невідоме і вживається як відображення уявлень людини про шляхи реалізації цієї мрії.

Опозиція „далеко-близько” як один із варіантів просторового виміру часто гіперболізується, щоб передати надзвичайні властивості й можливості героя. Так, в історичній легенді „Волос і Довбуш” Довбушеві воїни: „Були такі міцні люди, що як крикне котрий тут, у нас, на Товтрах, то туди , в Карпати, чути” [6;263].

Суб’єктність індивіда надає велетенських розмірів легендарним та казковим персонажам з метою ідеалізації минулого, того, що було колись, а також у разі неможливості пояснення, осягнення інтелектом певних явищ дійсності. Так у легенді „Три покоління людські” зазначено: „З початку світа то були такі великі

люди, що підпирали головами попід чорні хмари і переступали гори й долини.”[6;159] Очевидно, треба думати, що таким людям були під силу світотворчі процеси.

Перебільшення просторових вимірів часто спрямоване на ствердження неможливості подолати „великого ворога” звичайними фізичними зусиллями. Тоді логіка фольклорного тексту організовується таким чином, щоб використання не фізичної сили, а мудрості, хитрощів чи підступу все-таки привело до тріумфальної розв’язки. В героїко-історичній легенді „Бунякове замчище” велет наділений гіперболізованими характеристиками: „Мало того, що він страшенно великий, ще у його печінки й легке та були наверсі, отак от стреміли за плечима...” [6;179] Велет-людоїд Буняка був поборений завдяки мудрості на винахідливості жінки, яка, рятуючи сина від людоджера, готує Буняці пиріжки, учинені на власному молоці. Скуштувавши пирогів, Буняка стає названим братом своєї жертви і милує хлопця. Хлопець відплатив велету смертю.

Функцією гіперболи можна вважати реалізацію сподівань: чим більшим буде розмір бажаного, тим більшою частка отриманого, того, що збулось. Іншими словами, якщо побажати море любові або купу грошей, то й частка реалізації такого побажання буде значною. Саме для цього, на нашу думку, суб’єктність індивіда трансформує обсяги предметів у колядках:

У тебе воли, як стодоли;

У тебе корови, як обороги;

У тебе вівці гори покрили.

У казковому епосі активно використовується прийом мейозису також з метою увиразнення неординарності події, місця, образу. Казкова Рукавичка вміщує в себе багатьох звірів; внутрішній простір рукавички, настільки ущільнений, що може вмістити велику кількість тварин. Такий мейозис - яскраве свідчення трансформації просторових меж задля підкреслення вибіркового ставлення до героїв: тільки вибрані можуть здійснити чарівне входження до ущільненого простору. Це ж спостерігаємо і в казці „Пташка з написом на чолі”, де хлопчик легко пролазить у праве вухо і вилазить із лівого вуха коня. [8;288] Подібні метаморфози репрезентуються у казках про Коція Безсмертного, який здатен пролізти у вушко голки. Отже, Рукавичка, як і кінське вухо чи вушко голки, або Яйце-Райце, або Чарівна скринька – символізують стиснений применшений простір задля акцентуації на виняткових

можливостях героїв і привернення уваги до сакрального змісту входу до цього простору.

Зазначимо, що останнім часом в українському літературознавстві панує думка, що літота це вид применшеного ствердження, яке реалізується через подвійне заперечення.[10;263.] На думку А.Ткаченка, нерозрізнення мейозиса та літоти призвело до певної термінологічної плутанини в довідниках та підручниках: „Літота – троп, різновид метонімії (протилежний за значенням гіперболі), в якому міститься художнє поменшування величини, сили, значення, зображуваного предмета чи явища”. [7;434] А. Ткаченко акцентує увагу на основному значенні літоти „ніби обминаючи, применшуючи пряме визначення” дії чи явища, „мова через подвійне заперечення” підсилює ті чи інші (звитяжні чи іронічні) характеристики героїв. І як приклад наводить цитату із історичної балади про Байду: „Байда п’є мед-горілочку\\ Та не день, не нічку, та й не годиничку” [10;263] Для нашого дослідження суб’єктності індивіда, яка реалізується через суб’єктивні трансформації образу, важливим є той факт, що саме через таке подвійне заперечення підсилюється міць та звитяжність пісенного Байди.

Оцінювання суб’єктом *часових параметрів* у вербальних жанрах фольклору відбувається в залежності від сюжетних та смислових ресурсів: час збігає швидко або нешвидко плине; час зупиняється; очікування когось або чогось тривале чи коротке; об’єкт затримується чи поспішає залежно від особистісно-смислової потреби творчого акту. Так, у казці „Змієва дочка”, читаємо: „Щоб ти мені оцю ріку за ніч загатив і виорав, і пшениці насіяв; щоб пшениця виросла і поспіла, щоб ти її вижав, помолотив, перевіяв, помолов, і щоб уранці мені булку приніс із неї.”[2;167] Суб’єктивна недооцінка швидкості плину часу в цьому уривку закономірна, бо перебуває в межах стереотипної для фольклору сюжетної потреби ускладнити завдання героя. „Міфічне минуле позачасове тому, що воно так само є реальним, як теперішнє. Казкове минуле, навпаки, позачасове тому, що воно, як увесь казковий світ, абсолютно є відірваним від теперішнього, тобто максимально ірреальне.” [9;51-52] Умовність казкового часу від самого початку є незаперечним фактом у розумінні архаїчної людини. Історик А.Кагаме підкреслював: „Час ніколи не був просто часом: це завжди час чогось. Коли відсутня така конкретизація, то час невизначений, неусвідомлений... Тому в

мисленні є первинним не сам час як категорія, а подія, яка індивідуалізована часом і яка, у свою чергу, позбавляє час невизначеності.”[12;177-178.] У казці „Чурило, Іван Царевич та Єлена Прекрасна” лоша чарівної кобили виростає за три дні: „На третій день воно прибігло таке здорове, більше, ніж у Змія кінь, і лучче”. [2;163] Часовий ресурс тут оцінюється як максимально продуктивний, оскільки лоша покликане допомогти героєві подолати Змія та врятувати Єлену. Ущільнення часової матерії задля руху сюжетної колізії спостерігаємо й у казці із записів П. Іванова: брат змайстрував вовка „з палочок і поставив на лежанці. От вони (сестра і брат –І.О.) сіли снідати, а той вовчик все росте і росте, поки вони поснідали, помолилися Богу – уже сидить вовк на лежанці та й каже: „Діти, діти! Я вас поїм”.[8;236] Ідентичний процес ущільнення демонструє казка „Рак”: „Баба взяла Рака, поклала в колиску та й почала колихати. І почав Рак рости не по годинах, а по хвиликах. До вечора з Рака виріс парубок... Тільки виріс і захотів женитися”. [8;220-223] У цій самій казці цар поставив умову батькові сина-Рака: лише тоді віддасть йому царівну в дружини, коли той зможе: „збудувати палац і ход-коридор від того палацу до царського з золотими стінами і сад виростити з яблунями: яблучко золоте, яблучко срібне”. У казці „Стрілець і сокіл” надзвичайно прискорений перебіг подій задля пришвидшення очікуваної щасливої розв’язки: „Вона (одинадцята голубка – І.О.) махнула підкрилушками над водою і стала така красавиця, що ще ніхто не бачив такої, потом вийшла заміж за стрільцова сина” [8;317].

Довгі інтервали часу використовуються, наприклад, у соціально-побутовій ліриці на позначення сну козака, для передачі наростання відчуття небезпеки перед наступом орди, що загрожує смертю героєві. Крім того, тривалість сну є смислотворчим інструментом, який рухає сюжет: чим довше спить козак, тим більше зростає потреба в розв’язці. Цією ж потребою пояснюється збільшення часового інтервалу у веснянках:

Ой блукали парубки сім день да по запічку,

Сім рік да по запічку, а чотири да по припечку. [11;59]

Те ж спостерігаємо і в історичних піснях:

Що в городі, у Кострині,

Билась орда три дні, три години [11;207]

Збільшення часового інтервалу у веснянці „Подоляночка” актуалізує необхідність прикласти надлюдські зусилля, щоб підняти, розбудити, оживити міфічну істоту:

*Десь тут була подоляночка, До землі припала,
Десь тут була молодесенька, Сім літ не вмивалась,
Тут вона впала, Бо води не мала [4;70]*

Оскільки щасливий час минає швидко, то час активного дошлюбного спілкування молоді у Петрівку та на Купала подається суб'єктивною індивіда як надкороткий: „Мала нічка да Петрівочка \\\ Не виспалася наша дівочка.\\ \\\\ Іще меншая да на Купала...[11;66] В основу такої образності покладається розуміння не космічної категорії часу (літні ночі коротші за осінні), а саме емоції, які пов'язані з дошлюбним періодом.

Розтягнення часових меж відбувається через потребу підкреслити відчай, розпуку, внутрішню стагнацію, припинення активного життя героїв, яке надалі призводить аж до фізичної смерті:

*Ой лежала Бондарівна сім день без сорочки,
Ой лежала Бондарівна із ранку до ранку,
Поки звелів пан вельможний викопати ямку...[11;196]*

Час подовжується настільки, наскільки виникає потреба у конкретному його відліку. Разом з тим, числова конкретика сім і чотири (як у ліричній пісні „Ой любилися обої молоді”) покликана зупинити час та актуалізувати смислове навантаження: оскільки символіка цифри сім –гармонія душі та тіла, неба та землі, а чотири - лише землі і тіла, то природним продовженням сюжету є настання земного кінця, хоча духовний зв'язок між закоханими зберігається.

*Ой любилися обої молодії,
Не бачилися сім неділь і чотири,
Як побачилися – обоє поболіли.*

*Дівчина лягла в батька у коморі,
А козаченько у зеленій діброві...[11;109]*

Часто спостерігається невідповідність часових інтервалів у різновимірних площинах. Так, у легенді „В гостях у мерця”[6;153] наречений пішов просити на весілля померлого товариша: випив із мерцем три склянки вина, а у світі живих минуло тридцять років. Уповільнення часу в світі померлих і, навпаки, прискорення його у світі живих пояснюється бажанням передати швидкоплинність біологічного часу і, навпаки, неспроможністю досягнути і виміряти

час сакральний: „У світі померлих одна свічка згорає – мінає сто років у світі живих” [2;125] .

Збільшення тривалості часу часто поєднується з символічним значенням числа у фольклорі. У казці „Хлібороб”[2;183-187] Баба Яга обдаровує хлібороба мечем-самобійцем та наказує йому: „Не кажи великої тайни жінці до семи год і семи неділь, а то згинеш!” Використання числа сім зумовлене тим, що за цей термін досягається сімейна єдність і твориться родинний макрокосм [5;378.]. Порушення табу наражає героя на випробування, не подолавши які, герой має загинути.

Часові інтервали оцінюються як більш тривалі ще й тоді, коли вони мають особистісний смисл бар'єра, що відділяє суб'єкта від значимих подій, або ресурсу, що витрачається даремно, без користі. У казці „Стрілець і сокіл”: „Стрілець став одчиняти двері: кольца забряжчали, собаки забрехали...” [2; 132] Дія уповільнюється за рахунок деталізації сюжетних моментів, ретардація покликана передати внутрішню напругу героя. Таким чином автор умисне уповільнює дії, часові межі початку і кінця випробувань віддаляються одна від одної.

Залежність *причинно-наслідкових зв'язків* від особистісного смислу можна пояснити тим, що смисл будь-якого явища визначається його причинним поясненням, часто вигідним для розвитку сюжету. Причиною удач або поразок героя є ставлення до нього пана чи бога. До певних наслідків призводить його розум та старанність або зустріч із чарівником. Причиною смерті часто є спосіб існування за життя героїв казки. У казці „Янгол” простежується *причино-наслідковий зв'язок*, який демонструє названому батькові янгол, що покутував на землі три роки свої гріхи: „А ходіть, тату, до могили, – я вам щось покажу!” Почергово він демонструє існування у світі мертвих багатих та убогих, відповідно в могилі багатія батько побачив: ”Там усяка гадина: гадюки, ящірки, павуки; щіпають, кусають - мука”, - натомість, у могилі убогого: „Садок, зелено, яблука, пташки співають – і вилазить не хочеться”. [2;71-73] Отже, потойбічне життя – це дзеркальне відображення земного існування.

Причиною хвороби та смерті героя твору стає обман. В оповіданні „Неправдиве діло” розповідається про те, як один чоловік продав убогому мужикові на базарі кабана, якого вкусив скажений собака. Згодом брехливий продавець випадково опиняється в домі

ошуканого і змушений відвідати смаженого сала, яким його частують: „З тим він сказився і помер, а ті, що купили кабана, із'їли усього і не почувували вреда, остались живі і здорові по це врем'я... Бог спас од смерті” [2;104-110]. В основу сюжету покладено розуміння біблійних заповідей: відступ від морального кодексу незаперечно зумовлює покару.

Не меншу суб'єктну роль відіграє у фольклорному тексті сам процес очікування наслідку. Так, провідним лейтмотивом заробітчанської пісні та жнивварської пісні календарного циклу є сподівання логічного наслідку – винагороди роботодавця за сумлінну працю:

*Да вже сонце під липкою:
Тряси пане калиткою!*

*Тряси не тряси –
А по гривні даси...[11;70.]*

Натомість у казковій прозі часто наслідком щасливого життя та матеріальних статків героїв є причина їхньої зустрічі з чарівним персонажем, а також допомога чарівних помічників. Наприклад, у казці „Доля”, із записів Б. Грінченка, допоки бідний брат не зустрів свою Долю, яка відкрила йому таємницю купецького хисту, бідував землеробом. Тому причиною певного розвитку подій є чарівна зустріч із Долею, а наслідком те, що герой „почав за своїм хистом працювати”. [2;109-115.]

Та ж причина – чарівна зустріч – мала своїм наслідком збагачення героя у казці „Про двох братів: убогого та багатого”: бідний ходив до багатого брата просити хліба: „Поки ходив просити їсти, то той йому повиколоював очі, поодрізував уші, поодружував руки й ноги, - все за той сердешний хліб”. Святий Юрій зцілів покривдженого чарівною рососою та відкрив таємницю збагачення: „Він став багатий; а той, що був багатий, став убогий, та й ходе просити хліба” [2;177-179].

Причинно-наслідкові відношення визначають межі творчих можливостей індивіда впливати на текст, будувати колізію і композиційний малюнок в залежності від жанрових можливостей та особистісних інтенцій.

Суб'єктивна значимість образів залежить від прогнозування їх життєвої здатності, від *характеристик ймовірності*. Значимість події у фольклорному тексті можна оцінити в залежності від того, яку з вірогідних характеристик надає їй суб'єкт-індивід. Такі характеристики окреслюються поняттями: „завжди”, „часто (періодично)” „іноді”, „ніколи (довіку)”. Простежимо, яких

особливостей набуває текст за умов надання йому особистісного смислу в межах зазначених понять.

Характеристика „завжди” тісно пов’язана із завищеними очікуваннями персонажа, перебільшеним значенням сподівань:

*Мати сина годувала,
Дня, ні нічки не доспала,
Користоньки дожидала... [11;169]*

Найчастіше стабільність материнського ставлення до дітей впливає на оцінку міри синівської вдячності у майбутньому. Мати турбується про дітей завжди, отже, має право на відображення свого чуттєвого образу дитини у майбутньому. Таким чином, суб’єктність індивіда надає виняткової значимості тим поняттям чи явищам, які супроводжуються характеристикою стабільності:

*Ой сину мій, Іване, Ні дня, ні ночі не
Дитя моє кохана, досипала;
Як я тебе родила, Як я тебе кохала,
Всю ніченьку сходила, Всю ніченьку не спала...
Як я тебе годувала, [11;226]*

Характеристика „часто(періодично)” надається творчим началом індивіда таким об’єктам, які віддаляються чи наближаються в залежності від ідейної мети творення тексту. Як правило така періодичність позначається або переліком етапів наближення до мети, або назвою днів тижня:

*Мати синів згодувала да ї утішалася, – Роди, Боже, синам жито
Сини матір покинули – мати зосталася, Ой згадала мати синів рано у
Ой згадала мати синів рано в вівторок...
понеділок: (і так усі дні тижня) [11;168.]*

Дні тижня як функціонально мотивовані важелі руху сюжету у баладі „У неділю рано зілля копала...” безпосередньо беруть участь у досягненні мети – отруєння коханого-зрадника:

*У неділю рано зілля копала, Ой прийшов четвер,
А у понеділок переполокала, Гриць уже помер,
А у вівторок зілля варила, А прийшла п’ятниця,
А у середу Гриця істроїла. Поховали Гриця. [3;294]*

Періодичність і частота згадок про щось або про когось є відповіддю на різні суб’єктивні та об’єктивні перепони у досягненні

мети. Творче начало індивіда вибудовує фольклорний текст як поступове подолання цих перепон на шляху до визначеної мети:

<i>Ой устану я в понеділок,</i>	<i>Ой устану я у середу,</i>
<i>Чи не напруду я хоч починок?</i>	<i>Чи не напруду я</i>
<i>Ой устану я у вівторок,</i>	<i>попереду?[4;290]</i>
<i>Чи не напруду я пасмів сорок?</i>	

Далі – перелік запланованої роботи на всі дні тижня, однак, як це визначено жанром жартівливої пісні, мета – розважитися з кумами („до корчми кортить”) досягається не виконанням дій, а лише декларацією готовності до їх виконання.

Періодичність може інтерпретуватися як підготовка до відлучення від традиційного життя, прилучення до іншого соціуму, що спостерігається у чумацьких піснях:

<i>Гей, ішли наші чумаки в дорогу,</i>	<i>Гей, а в п'ятницю з родом</i>
<i>Гей, в понеділок ярма парували,</i>	<i>попрощались,</i>
<i>Гей, у вівторок вози підчиняли,</i>	<i>Гей, а в суботу молилися богу</i>
<i>Гей, а в середу воли годували,</i>	<i>Гей, а в неділю рушили</i>
<i>Гей, а в четвер воли напували,</i>	
<i>в дорогу...[4;323]</i>	

Образна трансформація, яка пов'язана з характеристикою „інколи”, мотивує недосяжність мети, неможливість повернення молодих років, дитинства, кохання, когось із членів родини. Поняття „інколи” відноситься до тих, що маркують нездоланий бар'єр між тим, що досягнуто, і тим, чого хотілось б досягнути:

<i>Ой згадаю тебе, милий,</i>	<i>А ти мене спогадай,</i>
<i>Сім разів в годину</i>	<i>Хоч разок на днину</i>

Суб'єктність індивіда використовує характеристики „навіки” і „ніколи” як маркери покори, примирення і готовності до певного рольового статусу:

<i>–Помай би тобі, тестю, або</i>	<i>–Коли береш на й один день –</i>
<i>добриденя!</i>	<i>бери навіки</i>
<i>Оддай дочку Уляночку хоч на й</i>	<i>Буде твоя Уляночка по вічні</i>
<i>один день.</i>	<i>віки.[11;69]</i>

У жартівливих піснях такі характеристики сприймаються з іронією і не відповідають істинному значенню позначуваних ними понять:

Ой ходила коло плоту, -
Нема в світі над Микиту.
Як любила, любить буду,

*Повік його не забуду.
Ой ходила коло млина, -
Нема в світі над Данила!
Як любила, любить буду,
Повік його не забуду...[11;264]*

Вірогідне прогнозування за допомогою поняття „ніколи (довіку)” часто визначає смирення перед силами, які не підвладні діяльнісному началу індивіда. Зокрема так маркується покірність смерті:

*Ти будеш по садочку ходити,
Мале дитя за ручку водити:
–Ой устань ти, моя миленька,
Розплакалась дитина маленька!
–Нехай плаче, воно перестане,
Вже ж матінка довіку не встане.
Нехай плаче, воно перебуде,
Вже ж матінки довіку не буде. [11;170]*

Загалом суб'єктивні характеристики ймовірності події чи явища у фольклорному тексті відкривають особистісний смисл індивіда, який вкладається у творчий акт. Оцінки ймовірності маркують індивідуальну значимість певних понять у смисловому полі індивіда-творця.

Список використаних джерел:

1. Богатырев П. Вопросы теории народного искусства.- М.: Искусство, 1971 -326с.
2. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних губерниях. –Т.2 - Чернигов, 1899. – 576.
3. 3 гір Карпатських. Українські народні балади \ Упор. С.В.Мишанич. –Ужгород: Карпати, 1981. – 352с.
4. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості. \ За ред. І.П.Березовського. –К.:Веселка, 1989. -585с.
5. Купер Дж. Энциклопедия символов. -Кн.IV. –М: Золотой век, 1995. -401с.
6. Легенди та перекази \ Упор. А.Л.Іоаніді. –К.:Наукова думка, 1985. -398с.
7. Літературознавчий словник-довідник \ За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І. Теремко. –К.: Академія, 1997. -748с.
8. Народні казки, зібрані Петром Івановим.\Упор. І.Неїло. –К.: ЕксОб, 2003. -506с.
9. Стеблин-Каменский М.И. Миф. –М., 1976. - 345с.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. –К.: ВПЦ „Київський університет”, 2003. – 448с.
11. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських.–К.:Наукова думка, 1978.-323с.
12. Kagame A. La philosophie. Vantu comparee, 1976. -P177-179

Оксана СЛПУШКО (Київ)

**КНИЖНО-ФОЛЬКЛОРНИЙ СВІТОГЛЯД
«СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ»**

Анотація

У статті досліджуються особливості світогляду русько-української пам'ятки «Слово о полку Ігоревім». Доводиться, що цей світогляд має книжно-фольклорний характер, що виявляється у різних аспектах, зокрема специфіці художньої інтерпретації історичних подій, образів тощо.

Ключові слова: книжно-фольклорний світогляд, «Слово о полку Ігоревім», художня інтерпретація, історичні події, історичні образи.

Summary

In this article the specific of the outlook of Rus-Ukrainian manuscript «Slovo o polku Igorevim» are investigated. It is underlined that this outlook has book and folklore character. It is represented in different aspects, for example in artistic interpretation of the historical facts, images and so on.

Key words: book and folklore outlook, «Slovo o polku Igorevim», artistic interpretation, historical facts, historical images.

«Слово о полку Ігоревім» є винятковим літературним документом доби Високого Середньовіччя (XII—перша половина XIII століть), в якому прозвучала пранаціональна ідея Русі-України. Яскраво вираженою рисою світогляду пам'ятки є її гуманістично-фольклорний світогляд. Твір засвідчив високий розвиток письменства того часу, його зв'язок із реальним життям та усною народною творчістю.

Жанр твору ґрунтується на двох традиціях – книжній та фольклорній. Сам автор назвав свій твір «словом», повістю і кілька разів піснею. Загалом же у поемі «Слово о полку Ігоревім» бачимо наявність жанрових ознак урочистого красномовства, народного героїчного піснеспіву, народної пісні давньоруських часів, що дає підстави визначати його як героїчну поему із синтезом епічних і ліричних елементів. Автору вдалося поєднати у своєму творі такі елементи, як оспівування походу Ігоря, себто конкретної історичної події; показ сучасної йому картини князівської влади; події минулих часів, які так чи інакше пояснюють трагічну поразку Ігоря; власні почуття і переживання з приводу того, що сталося з Ігорем. Саме у зверненні до особистісного начала виявляється глибокий гуманізм твору. Автор згадує Бояна – свого попередника, котрий свій спів

супроводжував грою на гусях. Автор «Слова о пльку Ігоревѣ» – книжна людина, тому свій твір він записав, але поєднання книжної традиції та усної є однією з визначальних характеристик пам'ятки. Наприклад, сон Святослава і плач Ярославни мають характер поетичного твору, а історичні факти витримані у дусі книжної традиції Середньовіччя.

І. Франко висловив на свій час оригінальну думку щодо форми поеми. Він писав: «Мені здається, що мелодія, а разом ритміка «Слова» були взоровані на церковних канонах і що їх віршова будова згоджується з синтаксичною так, як у наших народних піснях та в великоруських билинах. Вірші бувають нерівні; найдовші мають по 10-13 складів і відповідають в основі так званому політичному віршеві пізньогрецької і візантійської літератури (таких віршів я начислив по 10 складів 48, по 11 складів 34, по 12 складів 33, по 13 складів 27; друга група коротких віршів, або полувіршів, що мають по 6, 7, 8 і 9 складів (6-складових – 21, 7-складових 65, 8-складових 56). Оскільки перша група підходить ближче до віршового типу російських билин, остільки друга (порівняй опис битви над Каялюю і інші подібні уступи) підходить ближче до наших 8-складових пісень про турецькі і татарські напади в XVI–XVIII в.» [1, с. 197–198]. Таким чином, Франко розвиває думку про те, що поема увібрала в себе традиції попередньої книжної літератури та усної співної творчості.

На це вказували також М. Максимович, О. Потебня, Є. Барсов, В. Перетц та ін. М. Гудзій порівнював стилістичну манеру «Слова о пльку Ігоревѣ» з манерою Галицько-Волинського літопису. Ці два твори характеризуються специфічною образністю, урочистим стилем, використанням елементів «дружинної поезії». Похвала князю Роману на початку Галицько-Волинського літопису подібна до звертань автора «Слова о пльку Ігоревѣ» до князів із закликом виступити на захист Руської землі. І в літописі, і в poemі головна увага зосереджена на світських подіях. Військові походи і все інше оцінюються з точки зору світської людини. Загалом у творі відсутня конкретна віршована система. Ритмічність «Слова о пльку Ігоревѣ» специфічна, характерна для доби Середньовіччя. У творі, що є зразком дружинно-героїчної поезії, присутня неповторна образна структура, вибудована на поетиці архаїчної поезії. Вона має яскраво виражений авторський особистісний характер. «Слово о пльку Ігоревѣ» репрезентує зразок використання вірша несилабічного,

будованого на музичній стопі. На думку В. Шевчука, «архаїчна поезія була якнайтісніше зв'язана з практикою співу з музичним супроводом чи й без нього, або ж практикою рецитації, яка могла мати речитативний характер; обов'язковим компонентом її було усне публічне виконання. Ця поезія поступово переходила в книжну, відтак певні її структури потрапляли в писемний запис» [2, с. 3]. У систему цієї поезії органічно вписується «Слово о пльку Ігоревѣ».

Особливе значення для характеристики особливостей образів в авторських творах мають образи, представлені у творі «Слово о пльку Ігоревѣ». Це твір невідомого, але геніального автора, що виник у результаті синтезу традицій народної поезії, книжної словесності та авторських позицій і почуттів. У цій поетичній пам'ятці автор мислить образами, посередництвом яких розповідає про події. Деталі походу Ігоря, особисті переживання і думки автора, картини сучасного суспільно-політичного життя Русі, факти минулого – всі ці елементи поєднуються у творі, виражаючись певними образами. Автор переходить від одного елемента до іншого, ілюструючи їх один одним і пояснюючи. «Слово о пльку Ігоревѣ» є промовистим суспільно-політичним і літературним маніфестом того часу. Створене серед князівсько-дружинної еліти, воно було незаперечним виразником ідеології владної еліти Русі, репрезентувало її змагання за славу в героїчній боротьбі проти ворогів. «Слово о пльку Ігоревѣ» постало у системі тодішніх політичних ідеалів Руської держави, автор «співає» згідно з дійсністю, відповідно до реальних подій, а не в стилі Бояновому, тобто не за легендами і переказами. Після виголошення Святославом «золотого слова» до князів, його заклику до спільного виступу проти половців, замість великого київського князя говорить сам автор, зокрема він згадує минуле, вбачаючи у ньому уроки для майбутнього. Автор представляє цілу систему образів, за допомогою яких твориться ідейна спрямованість твору. Кожен образ виступає носієм певної ідеї, передаючи її емоційно та експресивно. Як зазначає М. Грушевський, «Слово о пльку Ігоревѣ» «все виткане з хвилевої сугестії, різких, коротких, блискучих ударів, як проблиски молнії» [6, с. 193].

Складність композиції твору зумовила складність його стилістичних засобів та образів. «Слово о пльку Ігоревѣ» наповнене витонченими поетичними фігурами, символами, багато з яких мають фольклорне походження. Визначальною рисою твору є його

складний символізм. Паралельно з розповіддю про реальний хід подій автор подає їх опис у символах. Синтез книжної та усної традицій, а також авторської позиції у творі «Слово о плъку Ігоревѣ» сприяє формуванню багатозначних і глибинних образів. Автор фактично не констатує факти, а дає їх аналіз, виявляючи інтерес не стільки до вчинків окремих осіб та подій, скільки до їх значення для Русі. Він перш за все переймається проблемою князівських усобиць. Історизм авторського світогляду поєднується з художнім символізмом при творенні ним системи образів. Поема наповнена образами, які фактично позначені відсутністю християнського провіденціалізму і мають язичницький підтекст.

Творчий метод автора «Слова о плъку Ігоревѣ», який визначає особливості творення ним образів, є оригінальним, відмінним від стилю Бояна. Можливо, Боян стояв на інших політичних позиціях, ніж автор «Слова о плъку Ігоревѣ», адже прославляв Олега і Романа, які приводили половців на Русь. Суть полягає «не в манері виконання, а в самому замислі («замышлении») промови, в її суспільно-політичній, а не вузько спрямованій, підпорядкованій інтересам однієї династії, спрямованості» [7, с. 26]. Полеміка з Бояном проходить через усю поему, за допомогою його образу автор виражає власні мистецькі уподобання та суспільно-політичні переконання. На початку «Слова о плъку Ігоревѣ» автор проголошує: «Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленью Бояню. Боянь бо вѣщии, Аще кому хотяще пѣснь творити, то растѣкашется мыслию по древу, сѣрымъ волком по земли, шизымъ орломъ подъ облакы» [8, с. 356]. Загалом автор поеми дуже часто використовує образи тварин, щоб показати головні риси героїв. Таке представлення образу Бояна зумовлене давнім уявленням про три сфери, що складають єдність: Світове Дерево, Небо і Земля. Бояна автор бачить у трьох цих сферах, наголошуючи таким чином на всеохопності його творчості. Вовк – це символ землі, орел – символ неба, а білка, що бігає по Дереву, – втілення зв'язку між Небом і Землею. Називаючи Бояна «соловієм» давніх часів, автор підкреслює власне захоплення і визнання його поетичного таланту.

Друга згадка про Бояна міститься на початку роздумів про Віщого Всеслава, де наприкінці є цитата з Бояна, сучасника цього князя. Він пророкував Всеславу, що «суда Божиа не минути». Втретє Боян зустрічається у творі, коли автор згадує слов'янський епос про

Олега Святославича, що був донесений Бояном. Свій широкий хронологічний діапазон він почав із давніх «троянових віків», надавши таким чином особливого історичного значення діям Олега, який став на чолі половецьких орд. Четверта згадка про Бояна вміщена на початку походу Ігоря. Автор пише, що Боян – соловей старих часів, «скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подь облакы, свивая славы обаполы сего времени, рища въ тропу Трояню чресь поля на горы!» [8, с. 358].

Загалом образ Бояна автор описує з піднесеним захопленням, хоч має власну позицію, відмінну від нього. Але він із пошаною ставиться до поетичної майстерності Бояна, особливо його вміння «свивать славы оба-полы сего времени» [8, с. 359], тобто поєднувати прославлення своїх сучасників зі спогадами про давні часи. Це художній прийом Бояна, за допомогою якого він надає історичній стереоскопічності своїм «славам», прославляє героїв на вигідному епічному фоні. Автор успадкував цей прийом Бояна, але осмислив його в інших історичних обставинах. Особливо цікавим є порівняння перств Бояна із птахами, що зроблено з метою розкрити суть «війн перших часів», героями яких були Ярослав Мудрий, його брат Мстислав і Роман Святославич. Адже саме на їхню честь склалися «лебедині пісні» та «рокотав» славу Боян. Врешті автор створив два узагальнення образу Бояна: Боян за життя та Боян у спогадах людей кінця XII ст. Реальний соловей-Боян ототожнюється з міфосимволічним образом Бояна-білки, Бояна-сірого вовка і Бояна-сизого орла. Таким чином автор подає єдиний образ Бояна, який поєднує у собі риси Бояна давніх часів та Бояна XII ст. Творячи образ Бояна, автор «Слова о плъку Ігоревѣ» синтезує міфологічне та реалістичне начала.

Різні інтерпретації дослідників викликає образ князя Ігоря. Очевидно, що автор не звеличує новгород-сіверського князя, але підкреслює його особисту мужність, порівнює із сонцем, соколом. Військове мистецтво руських князів, зокрема Ігоря, він порівнює з вільним польотом соколів. Перш за все Ігор – мужній воїн. Він виступає у похід, не зважаючи на будь-які застереження, прагне випити води з Дону, тобто отримати перемогу над половцями, що заступає силу впливу знамення на рішення середньовічної людини. Ігор промовляє: «Хощу бо [...] Копіє приломити конєць поля Половецкаго; Сь вами, русици, Хощу главу свою приложити, А любо испити шоломом Дону!» [8, с. 360]. Тому русичі виступили у похід,

«ишучи себѣ чти, А князю – славы» [8, с. 362]. Загалом же автор говорить про Ігоря досить стримано. Так, описові його участі у битві, що тривала три дні, присвячено всього кілька слів, коли зазначено, що рано перед зорями Ігор полки повертає. Незважаючи на поразку Ігоря, автор завершення його походу представляє досить позитивно: Ігор тікає з полону як сміливий і вільнолюбний герой. Велика радість приходить на Русь, коли Ігор повернувся.

Очевидно, Ігор не є головним героєм поеми, але тип цього князя характерний для тогочасної Русі. В його образі втілюється ідея про те, що історичні події визначають характер і дії князя. Ігор не є героєм однозначним, він поєднує у собі риси як позитивні, так і негативні. Для автора головним є історичне начало, яке домінує над індивідуальним і тимчасовим. Ігор Святославич – людина доби князівських усобиць і розпаду Русі. В його образі відображено ті політичні тенденції, які визначали руську політику кінця XII ст. Безперечно, він хоробрий і мужній воїн, патріот, але нерозсудливий і недалекоглядний, дбає про власну честь і славу, не думаючи при цьому про стратегічні інтереси Руської держави. Загалом характерна для середньовічного мислення ідеалізація героїв при творенні образу Ігоря фактично відсутня. Похід Ігоря подається як такий, що був здійснений без дозволу Святослава, таємний, бо князь прагнув усю славу здобути собі. Саме тому воїни Ігоря шукають собі честі, а князю – слави, що не похвала, а певною мірою засудження нерозсудливого прагнення до слави. Також критично автор ставиться до ігнорування Ігорем природного знамення, відомостей сторожі про те, що половців багато і сили нерівні. Автор емоційно описує небезпеку, що постійно зростає. Фактично прямим звинуваченням на адресу Ігоря є опис нещастя, які впали на три руські князівства після його поразки. Таким чином автор протиставляє перемогу Святослава над половецьким ханом Кобяком і поразку Ігоря. Певним приниженням Ігоря є згадка про хлопське сідло, в якому Ігор залишає поле бою. Також багато звинувачень на адресу Ігоря вкладено в уста Святослава.

Автор «Слова о плъку Игоревѣ» не просто фіксує факти. Використовуючи низку джерел, він аналізує події як минулих часів («троянові часи» (II–IV ст., межа XI–XII ст.), так і сучасні йому. Мета книжника – підняти актуальну проблему свого часу – єдності Русі. Він враховує всі деталі походу Ігоря, щоб показати безперспективність таких дій. У мисленні творця поеми

поєднуються політичний і художній досвід, тому створені ним образи не є статичними, вони еволюціонують і змінюються. Образ Ігоря у поемі є досить динамічним, адже бачимо, що князь усвідомив свою помилку і змінив позицію. Автор зі співчуттям говорить про сум матері Володимира Мономаха з приводу гибелі у річці Стугні князя Ростислава. Таким чином підкреслюється те, що Ігор приймає сторону Володимира Мономаха, стає продовжувачем його справи об'єднання Русі. Тепер образ Ігоря виступає втіленням заперечення міжособної політики свого роду – Ольговичів. Власне, спогади про річку Стугну є засобом для репрезентації ідеї про зміну Ігорем своїх позицій. Загалом герої «Слова о плъку Игоревѣ» відрізняються «буйством». Ця риса особливо була притаманна роду Ольговичів (у літописанні Олег названий «смысл буй»). У характерах його нащадків ця риса поглибилася. Зокрема, бачимо це в Ігоря, який висловив бажання дійти до гирла Дону і відвоювати Тмутаракань, хоча мав досить невелике військо. Втіленням такого «буйства» є також образ князя Всеволода – «буй-тура».

Всеволод у бою – це символ ідеального воїна: «Яр туре Всеволодь! Стоиши на борони, Прыщєши на вои стрѣлами, Гремлєши о шеломи мечи харалужными. Камо тур поскочыше, своїм златымъ шоломом посвѣчивая, Тамо лежать поганця головы половецкыя» [8, с. 364]. Описуючи поле бою, автор показує Всеволода, який веде кінний оборонний бій. «Стоя на борони», він наказав зустріти кіннотників ворога стрілами, а потім вступив у бій. Князь у золоченому шоломі, верхи на коні сокрушає «шеломы оварьскыя». Автор поеми більше захоплюється сміливістю та мужністю Всеволода, ніж Ігоря. Буй-тур постає як справжній епічний герой, гідний лідер своїх «сведомых кметей», «конец копыа въскормленных». У пориві бою він забув про все: славу, смертельну небезпеку, рідне місто, красуню дружину Ольгу Глібівну. Всеволод – могутній, сміливий воїн, вірний у дружбі, але необережний у бою, недалекоглядний. Він хороший воїн, але поганий політик. В інтерпретації автора, Всеволод Тур – Буй і Яр. Така подвійна характеристика князя свідчить про надзвичайно «буйний» характер героя, порівняно з Ігорем, Рюриком, Давидом, Романом і Мстиславом. По відношенню до них автор теж використовує характеристику Буй, але без Яр і Тур. Очевидно, ця риса характеру найбільшою мірою проявилася саме в особі Всеволода. Загалом же

образ Всеволода має всі риси епічного буйства, яким нагороджуються герої народних билин і сказань.

Звістка про поразку Ігоря і Всеволода та полон дійшла до київського князя Святославу: «Уже, княже, туга ум полонила; Се бо два сокола слѣтѣста съ отня стола злата Поискати града Тъмutorоканя, А любо испити шоломом Дону. Уже соколома крильца припыша поганыхъ саблями, А самаю опуташа въ путины желъзны» [8, с. 372]. То ніби померкли два сонця, а з ними і два місяці – Олег і Святослав. Незважаючи на те, що ці двоє князів завдали клопоту Руській землі, Святослав у своєму золотому слові говорить про них досить прихильно: «[...] храбрая сѣрдца въ жестоцѣмъ харалузъ скована, А въ буести закалена» [8, с. 374]. Він наголошує, що Всеволод повинен був стіл отчий берегти у Чернігові, а не йти у похід, хоч при цьому хвалить його силу, бо Всеволод може «Волгу веслы раскропити, А Донъ шеломы выльяти!» [8, с. 376]. Автор «Слова о плъку Ігоревѣ» згадує давні часи, зокрема походи Олега Святославича – діда Ігоря. Оцінка цієї постаті не є однозначно негативною, автор захоплюється ним і співчуває йому, хоч «тъи бо Олег мечѣмъ крамолу коваше И стрѣлы по земли сѣяше» [8, с. 366]. Саме за часів Олега Гориславича «мѣяшется и растяшеть усобицями» [8, с. 366].

Полеміка автора поеми з Бояном продовжувалась і в розділі про Віщого Всеслава. Автор зіставляє дві оцінки Всеслава – ту, що склалася в усних народних переказах, і Боянову. Автор схиляється до першої, будучи на боці тих киян, які 1068 р. «прославили» Всеслава серед княжого двору, а Боян співав славу Святославу Ярославичу, одному з трьох братів, які віроломно засадили Всеслава у темницю («поруб»). Власне, позиція Бояна була визначена позицією того князя, чий «піснетворцем» був знаменитий поет. А позиція автора «Слова о плъку Ігоревѣ» сформувалася на основі народних оцінок Всеслава. Автор захоплюється Всеславом, який казковим вовком, за одну ніч, до третіх півнів мчить за тисячу верств до синього моря, «великому Хорсови путь прерыскаше», у найбільш південну область Русі – Тмутаракань. Він показує князя як приклад людини з «віщою душею», бо він і людей судить, і розподіляє міста між усіма численними онуками Ярослава, і миттєво забезпечує перемогу над Шаруканом, про яку пам'ятають сучасники автора твору. Слава про Всеслава – показник його діяльності на благо Русі. Але тут спостерігається і певна неоднозначність оцінки, як і

більшості князів, бо однозначність завжди веде до трафарету, тоді як автор «Слова о плъку Игоревѣ», творячи свої образи, намагається цього уникати. Саме тому образ Всеслава, зокрема акцентування на його надприродних здібностях, набуває такого важливого значення. Загалом усі риси рухів вовків відповідають діям героїв, зокрема, це бачимо на швидкому переміщенні Всеслава. У 80-х рр. XII ст. ще пам'ятали про його бурхливе життя, участь у міжусобних війнах під Києвом, Мінськом, Тмутараканню. Про нього склали легенди як про князя-вовка, який народився від чар волхвування. Здатність бути перевертнем творила навколо нього ореол таємничості, автор поеми порівнює його біг із вовчим бігом – ризиканням.

Загалом же образ Всеслава певною мірою віддзеркалює головну ідею «Слова о плъку Игоревѣ» – сила князів у єдності. Трагедія Всеслава у тому, що він одинаком боровся і проти Києва за владу у ньому, і проти половців. В образах Олега Гориславича і Всеслава Полоцького втілено два історичних феномени: усобиці Ольговичів та Мономаховичів й усобиці Всеславичів та Ярославичів, тому їх характеристики є визначальними. Образи цих двох князів є художніми узагальненнями, за допомогою яких озвучено та персоніфіковано заклик князів до єднання в обороні Руської землі. Образи Олега Гориславича і Всеслава Полоцького – це не лише портрети цих двох князів, а й сумарні характеристики їхніх нащадків – Ольговичів і Всеславичів. Ігор є представником роду Ольговичів, сучасні автору князі виступають носіями слави предків. Поразка Ігоря тлумачиться автором як результат політики розбрату, що почалася у часи Олега. Тому значення має не стільки характеристика Олега як особистості, скільки його діяльності та її наслідків. Руйнівній діяльності Олега протиставляється праця землеробів і ремісників. Характеристика Всеслава Полоцького фактично повністю узгоджується з тими фактами, які дає про нього «Повѣсть врѣмянныхъ лѣтъ». На їх основі автор «Слова о плъку Игоревѣ» буде не лише поетичний образ Всеслава, а й дає історичну оцінку його діяльності. Роздуми автора про долю Всеслава сповнені водночас осуду та ліричного тепла. Він – хитрий, віщий, але нещасний у своїх невдачах. Це образ князя-вотчинника періоду феодальної роздробленості Русі.

Цілком позитивним є образ великого київського князя Святослава, що стає втіленням Руської держави як її правитель. Протягом двох років (1184–1185 рр.) він провів чотири переможних

походи на половців, зібрав під свої знамена понад п'ятнадцять князів, обстоюючи ідею єдності Русі. Його автор «Слова о плъку Игоревѣ» називає грізним, бо «грозою бяшеть: Притрепаль своїми сильними плъкы И харалужными мечи, Наступи на землю Половецкую» [10, с. 370]. Німці, італійці, греки, морави прославляють Святослава, автор протиставляє його Ігорю, котрого ці народи корять, бо він утопив добро у річці Каялі. Цілковитим символічним є сон Святослава, коли його покривали чорним покривалом на ліжку тисовому, черпали воду з горем змішану, сипали перли на лоно – символ передчуття біди. А золоте слово Святослава з його ідеєю єдності Руської землі є маніфестом політичних поглядів і позицій самого автора. Великий київський князь звертається до Ігоря та Всеволода, кажучи, що вони рано виступили у похід. Глибокою є символіка «Сну Святослава»: якщо у важкі для Русі часи (вечір, що переходить у ніч) у державі будуть усобиці, не існуватиме єдиної вищої влади, її очікують численні біди. Автор стоїть на тому, що невідкорення волі великого київського князя привело до поразки сепаратного походу Ігоря, внаслідок чого половці зруйнували низку руських князівств. У «Сні Святослава» автор узагальнює причини і наслідки поразки Ігоря, застерігаючи, що подібні дії інших князів можуть привести до трагедії всієї Руської держави. Святослав бачить усобиці князів як порушення традицій, вияв послаблення центральної влади на Русі, а отже й самої держави.

«Золоте слово» Святослава відзначається політичною тверезістю, прагматизмом, здоровим глуздом, історичною конкретністю. У ньому Святослав звертається до галицького князя Ярослава Осмомисла, характеризуючи його наступним чином: «Високо сѣдиши на своємъ златокованньмъ столъ, Подперъ горы угорскыи своїми желъзными плъки» [10, с. 376]. Наголошується, що галицького князя бояться і шанують у багатьох землях. Його Святослав закликає піти проти Кончака «за землю Рускую, За раны Игоревы, Буего Святосъславлича!» [10, с. 378]. Також Святослав звертається до Романа і Мстислава, звеличуючи їхню сміливість, закликаючи їх до бою проти половців, не забуває про Інгвара і Всеволода, трьох Мстиславичів, яких кличе на захист Руської землі. Святослав звертається до Ярослава та всіх онуків Всеслава, говорячи, що вони через свої крамоли почали наводити поганих на Русь, напади половців почалися саме через незгоди на Русі. Загалом

же київський князь Святослав не є речником поглядів автора. Поет і Святослав розглядають князівські усобиці як головну передумову нещастя Русі, негативно ставляться до намісницької політики князів. На основі цього твориться й утверджується ідея про те, що лише єдина держава здатна вийти переможцем у важкій боротьбі з ворогами. Автор «Слова о плъку Игоревѣ» високо оцінює розум і характер Святослава, але при цьому не зображує його ідеальним героєм, адже він не думає про простих людей, а долю Русі пов'язує лише з поведінкою князів, їх внутрішньою і зовнішньою політикою. Поет же прагне бути представником усіх верств народу, тому його світогляд є глибоко народним. Загалом ідеалізація героїв пов'язувалася з певними історичними фактами, епічна гіперболізація їх та їхніх подвигів залежала від політичних чинників, а не реальних історичних подій.

Глибоко символічним є образ Ярославни, що кує зозулею, хоче летіти до річки Каяли, аби омити криваві рани Ігоря, звертається до вітру, сумуючи, що він мече стріли на Ігоря та його воїнів, до Дніпра, просячи, щоб він приніс до неї Ігоря, до сонця, запитуючи, чому воно мучить воїнів Ігоря спрагою. Єфросинія Ярославна – дружина Ігоря – виступає символом усіх руських дружин, що стали вдовами. Автор показує її на самому краю князівства – у Путивлі, хоч починає оповідь про неї з Дунаю, представляючи Єфросинію як дочку галицького князя Ярослава Осмомисла. Її голос, як сумний крик чайки, чути навіть на Дунаї. Це надзвичайно точний образ, бо чайки як приморські птахи живуть у болотистих гирлах Дунаю, саме там, де знаменитий батько Ярославни «запирал ворота Дунаю». Звертання Ярославни до сил природи більше схоже на заклинання, ніж на плач. Особиста трагедія жінки переростає у трагедію всього руського жіноцтва та народу. Сильне ліричне начало є визначальним для образу руської княгині. Особливо вражаючим є те, що княгиня страждає не лише за своїм чоловіком, а всіма воїнами, погром руських військ – її особисте горе. Вона звертається до Вітру від імені руських жінок, запитуючи, чому він розвіяв їхні веселощі, у горі княгиня стала рівною з ними, всі оплакують «милих лад». Вона також зливається з Руською землею, яка сумує за своїми дітьми. Ярославна в інтерпретації автора – не лише символ любові та вірності руської жінки, а й символ усієї Русі, ліричний та епічний художній образ.

Досить яскравими і промовистими у творі є образи язичницьких богів. Так, бога Волоса (Велеса) автор згадує двічі. Вперше, коли Олег та його дружина перемогли греків, клялися Перуном і Велесом. Автор вживає ім'я бога Велеса, як зазначає В. Перетц, «зادля штучного ригоризму, адже і він, і його читачі вже не мали Велеса за демона або нечисту силу, що не погоджується з християнським світоглядом» [11, с. 77]. Можливо, русичі уявляли Велеса як книжника, родоначальника піснетворчості, пов'язаної з дружинним побутом. Дажбог для автора є родоначальником русичів загалом чи князя Ігоря зокрема. Це бог Сонця. Також згадуються боги Хорс – бог Сонця, Стрибог – бог вітрів і війни. Руська земля згадується у поемі двадцять один раз. Цей образ поданий в об'єднанні крайніх географічних пунктів тогочасної Русі: Новгород на півночі, Тмутаракань на півдні, Дунай і Волга, Західна Двіна і Дон, а також міста: Київ, Чернігів, Полоцьк, Новгород Великий, Новгород-Сіверський, Тмутаракань, Курськ, Переяславль Південний, Білгород, Галич, Путивль, Римів. Крім того, автор згадує князів Володимира-Залеського і Володимира-Волинського, Смоленська, Рильська. Таке геополітичне бачення Русі автором. Також він описує природу Русі, її простори. Пейзаж майже завжди пов'язаний із людиною, яскраво відображає руський світогляд і світовідчуття. Ідея єдності Русі втілюється у союзних відносинах князів під владою Києва, що постає як політичний, економічний і духовний центр Руської землі. Ігор із полону повертається спочатку до Києва, а вже потім до свого князівства. Через образи різних князів – представників численних князівств – витворено загальний образ князя, сильного військом, котрий наводить страх на ворогів, якого шанують сусідні країни, славного на Русі та поза її межами. Руській землі протиставляється Половецька земля.

Цілий ряд образів пов'язаний зі словом «меч». Це символ війни: «Олег мечем крамолу коваше», Святослав київський «б'яшеть претрепилъ харалужными мечи» неправду половців, Ігор і Всеволод «рано еста начала Половецькую землю мечи цвѣлвити». Стяг – символ єднання воїнів, за допомогою його подають сигнали війську. «Визволочений» стяг – символ перемоги, повержений стяг – символ поразки. Автор, звертаючись до нащадків Ярослава і Всеслава, говорить: «Уже понизите стязи свои?» Так він закликає їх визнати себе переможеними в міжусобній боротьбі, наголошуючи на пагубності усобиць для Руської землі. Символ бойового коня –

«вступити в стремень», «сесть на конь» – втілення початку походу. Багатозначний образ Обиди, можливо, є символом порушення законів. Автор поеми надає цьому образу людського обличчя, персоніфікує його, аби підсилити звучання закладеної у ньому ідеї. Вона постає як дівка чи лебідь. Так само не має однозначного тлумачення образ Дива. Певною мірою він відповідає грифону – архаїчний образ левино- чи орлиноголового крилатого грифона, який співчуває людям. У руській культурній традиції див-грифон був символом охоронця людей і життя. Також дбайливим і добрим Див показаний у «Слові о пльку Ігоревѣ». Так, коли руське військо виходять у степ, Див попереджає про те, що там відбувається, а після перемоги половців він падає на землю.

Складним у творі є образ Трояна. Це не особистість, не надприродна істота, а лише прикметники, утворені від Трояна: Троянові віки, сьомий вік Трояна, Троянова земля, Троянова тропа. Існують різні думки щодо інтерпретації цього образу. Зокрема, Троян – це римський імператор Марк Ульпій Траян (98–117 рр.), Троян – руський князь, родоначальник династії чи троє князів, Троян – божество. Трояна вважають також втіленням християнської Трійці. Існують думки, що земля Трояна – Римська імперія, греко-римські міста Причорномор'я, з якими слов'яни зблизилися у часи римського імператора Трояна. Віки Трояна – це століття життя Причорномор'я від походів Трояна (101–106) до нашестя гунів (350–370). Сьомий вік Трояна – VII ст. після падіння Троянської землі, тобто 1050–1070-і рр. Тропа Трояна – прокладена чи використана Трояном тропа через Балканський хребет – шлях слов'ян у Візантію [12].

Загалом особливості образів поеми були зумовлені життям, реальністю, в якій твір постав. Автор узяв образи з дійсності, дружинного і феодального побуту, а також мислення і світогляду людини кінця XII ст., надав символічного значення речам, звичаям, феноменам, людям. Особливість творення образів автором «Слова о пльку Ігоревѣ» полягає у тому, що він синтезує образність фольклорну, книжну і власне її бачення. Всі образи твору безпосередньо пов'язані з ідеями поеми. Спостерігаємо синтез міфологічного, естетичного й ідеологічного моментів в кожному образі. Цікаво, що міфологічний елемент при творенні образів ґрунтується не лише на руській міфології, а й половецькій. Фактично всі образи тварин у творі є давніми руськими та половецькими тотемами. Бачимо, що автор добре знає рідну і

половецьку історію, використовує тотемні назви різних половецьких орд, які проектує на стосунки між людьми. Він називає половецькі орди іменем їхніх тотемів, зокрема, пише, що люди-Орли (половці з орди Орлів) кричать так, ніби клекочуть птахи орли, що є їхніми тотемами, люди-Лисиці та люди-Дятли також нагадують відповідних тварин.

Безперечно, автор «Слова о плъку Игоревѣ» є християнином, але як творець він не керується у своєму художньому методі притаманною літературі Середньовіччя провіденційно-християнською тенденцією. Він мислить значно ширше, створюючи образи на основі синтезу християнського та язичницького світогляду. Фактично у творі лише один раз згадується, що Бог вказує Ігорю шлях із полону, а герої змагаються з «поганими» за «христьяны». Натомість яскравою і неповторною у поемі є архаїчна язичницька символіка східних слов'ян. Так, Боян виступає як «онук» бога Велеса. Олег та Ігор – нащадки Даждьбога, вітри (символ наступаючих половців) – «онуки» Стрибога. Також у творі присутній сонячний бог Хорс, язичницьке божество Троян. Яскраво виражений язичницький характер має замовляння Ярославни. Таким чином бачимо у творі концепцію язичницьких символів, генеалогічно орієнтовану на якості предків. Автор наголошує на відмінності своєї поезики від Боянної, власному мистецькому кредо, поетично розвиває існуючу на той час образну систему, що набуває в його інтерпретації нової динаміки. Яскравою є її еволюція, коли надається існуючим образам нових естетичних функцій. Створені автором образи ґрунтуються не на зовнішньому аспекті, а мають глибокий внутрішній підтекст, тому традиційні образи набувають нового звучання.

Загалом «Слово о полку Игоревім» є одним із кращих творів українського середньовічного письменства. Воно синтезувало у собі дві традиції – книжну та фольклорну. Твір стоїть в одному ряді з найвідомішими епосами Європи, проголошуючи ідеї національної єдності та патріотизму. На ідейних і художніх традиціях пам'ятки формувалася нова українська література з її прагненнями до національної самобутності та високого світового рівня.

Список використаних джерел:

1. Франко І. *Історія української літератури. Частина перша* // *Зібрання творів* : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 40. – С. 7–372; 2. Шевчук В. *Якою була українська література, зокрема поезія, в XI–XII століттях* //

Українська мова та література. – 2000. – № 36. – С. 1–4; 3. Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. – Т. II. – К. : Либідь, 1993. – 264 с.; 4. Махновець Л. Слово про автора «Слова о полку Ігоревім». – К. : Видавництво при КДУ, 1989. – 264 с.; 5. Пушик С. Автор «Слова» – син Осмомисла? // Прикарпатська правда. – 1985. – № 5. – С. 3; 6. Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. – Т. II. – К. : Либідь, 1993. – 264 с.; 7. Рыбаков Б. А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». – М. : Молодая гвардия, 1991. – 286, [1] с.; 8. Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега // Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / [упор. В. Яременко, О. Сліпушко, передм. В. Яременка]. – Кн. 2. – К. : Аконт, 2002. – С. 356–391; 9. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. – М. : АСТ, 2002. – 839 с.; 10. Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега // Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / [упор. В. Яременко, О. Сліпушко, передм. В. Яременка]. – Кн. 2. – К. : Аконт, 2002. – С. 356–391; 11. Перетц В. Слово о полку Игоревім. Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. Вступ. Текст. Коментар. – К. : 3 друкарні Української Академії Наук, 1926. – 345 с.; 12. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1988. – 783 с.

Петро СОСЕНКО (Київ)

ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРА В КОНСТРУКЦІЯХ «МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ»

Анотація

Досліджується таке явище «масової культури» як підручники. Останні є своєрідними дисипативними структурами псевдодійсності, в яких відбувається сильне і великомасштабне марнування духовної енергії та матеріальних ресурсів суспільства. Аналізуються псевдофольклорні образи фольклору, літератури, науки та науковців, які конструюються в «масових підручниках».¹⁾

Ключові слова: псевдофольклор, містифікація, підручник.

Summary

A textbook is investigated as «mass culture» phenomenon. It represents peculiar dissipative structures producing strong and large-scale losses of society spiritual energy and material resources. The pseudo-folklore images of folklore, literature, science and scientists constructed in «mass textbooks» are analyzed.

Key words: pseudo-folklore, mystification, textbook.

Конструкції маскульту.

Дослідження конструкцій «масової культури» охоплюють (1) методи, механізми, процеси *конструювання* і *реконструювання* містифікацій (фальсифікацій); психологію конструкторів та енергетику симуляцій; (2) *поширення* старих або нововиготовлених конструкцій; (3) *споживання*, сприйняття містифікацій, їх можливий вплив на розвиток особистості, на *психіку/енергетику* людини (дитини – учня, студента; дорослих, під опікою яких перебувають діти, – батьків, учителів; конструкторів – авторів навчальних програм, підручників та освітньо-виховних практик, рецензентів/консультантів, замовників, відповідальних службовців); (4) вплив на базовий культурний, особливо моральний, рівень суспільної системи. І т. ін.

У «стихії» маскульту важливо виокремити передусім літературно-фольклорні, – псевдофольклорні, – конструкції: містифікації/симуляції, що претендують на народність, на (генетичний) зв'язок з традиційною/народною культурою, з фольклором, на «творче використання» елементів «народної творчості», «народних традицій», на їх «збагачення», «піднімання на ще вищий рівень» та «повернення (збагаченими) в народ». Конструкції літературно-фольклорні, літературно-історичні, літературно-патріотичні, тощо є постфольклорним псевдофольклором «паралельної культури» псевдодійсності (В. Нолл, А. Безансон) [1–3].

Питання про неправдоподібність, недостовірність симуляцій, про зумовлені ними викривлення свідомості, руйнування психіки, виснаження і марнування енергії, про аморальну/нечисту енергетику важливі для всіх науковців: природничиків, фольклористів, етнологів, літературознавців, істориків, культурологів, педагогів, психологів, – та ширшої громадськості, для всіх небайдужих. Так, професіоналам-природничикам, – як і всім людям з суспільною, культурно-історичною відповідальністю, – не байдуже, коли в процес підготовки професійної зміни в загальноосвітніх школах і вищих навчальних закладах включаються енергетично дуже марнотратні, виснажуючі, отупляючі, деморалізуючі конструкції, хоч би й неприродничого профілю; коли майбутніх науковців містифікують сфальсифікованими методологічними засадами, спонукають до роботи в умовах, невідповідних і недостатніх для гідної, повноцінної, творчої пізнавальної/наукової діяльності²⁾. Професіоналам-літературознавцям також не байдуже, коли вступна

частина підручника з української літератури – це симуляції фольклористики, народознавства, а решта – симуляції літературознавства, історіографії та наукових/науково-освітніх методологій. Проблема організації, здійснення гуманітарної освіти/просвіти проявляється як важлива проблема методології природничих наук (і навпаки) та загально-наукової методології.

«Масова культура» утверджується як статичний редукований набір псевдознань (псевдокультур) – на протигагу правдивій культурі динамічного пізнання, знання і передачі знань, культурі взаємозв'язку, взаємної відповідальності та самоорганізації людей, культурі духовної творчості цивільного суспільства. Цей набір має обмежений характер довідника, переобтяженого величезною і все зростаючою кількістю подробиць та все менш достовірного, складеного з літературно-фольклорних, літературно-історичних і т.п. (кітчевих [4]) конструкцій і призначеного для заучування напам'ять, зазубрювання. Він же має стати основою, підставою, обґрунтуванням, предметом, мірилом, критерієм, виразом «національної гордості», «патріотизму», «народності», «українського» і «українськості», «любви», «професіоналізму» – враз у вимірах особистому і суспільному.

Слід відзначити такі риси «масової культури (освіти/науки)»:

- (1) непомірний конформізм/аморальність її вчителів та конструкторів;
- (2) непомірний конформізм батьків та дітей, – школярів старших класів і студентів, – у примусово-добровільному споживанні штучних/мертвих конструкцій та у ставленні до конструкторів;
- (3) сектантський характер нав'язуваних, примусово-добровільних «знань», порушення елементарних прав людини на свободу совісті, лже-духовне і фізичне насильство над дитиною під виглядом «освіти» та «виховання»;
- (4) затягування «навчального» – «масового дитинства» (заховане безробіття молоді, посилена експлуатація праці батьків, усунення невідконтрольних чинників формування особистості в час її основного формування, гасіння творчої/любовної енергії як батьків, так і дітей, конструювання «масової особистості»);
- (5) загальновизнані комерційні цілі конструювання «масової культури»;
- (6) експлуатація дітей в цьому комерційному конструюванні, виснаження/марнування їх духовних (творчих, любовних) і фізичних сил, їхнього здоров'я;
- (7) катастрофічна аморальність масового заробітчанства на здоров'ї дітей;
- (8) великомасштабне марнування/виснаження державних,

громадських і приватних ресурсів; (9) стерильність, мертвотність «масової освіти/науки» та її отупляючий, стерилізуючий, омертвляючий вплив (А. Безансон [3], М. Еліаде [5]).

Серед конструкцій «масової культури» є й підручники, зокрема шкільні. «Масовий підручник» – це складне явище псевдокультури (постфольклору і псевдофольклору); він сам чи його частина є і конструкцією маскульту, і механізмом конструювання та поширення. «Масові підручники» відображають/виражають та задають/визначають базовий культурний, моральний рівень суспільної системи; це обумовлює їх загально-культурну і наукову значимість, а також надзвичайну актуальність і нагальність їх дослідження. Підручник як структура «масової культури» має її риси.³⁾ Масові псевдопідручники можуть бути особливо сильним проявом і чинником виродження науково-освітньої інформації в постфольклорний псевдофольклор, науки/освіти – в «масову науку/освіту» (псевдонауку, псевдоосвіту)⁴⁾; профанації, фальсифікації/підміни знань, вищих взірців, духовної творчості (особливо традиційної); настирливого й масового нав'язування спотворених, зруйнованих, кітчевих, фальшивих образів науки, духовної культури. Правдиві наукові, художні, історичні принципи/методи чи декларуються, але аж ніяк не застосовуються; замість історизму – вдаваний, штучний, вульгарний, дилетантський «історизм»; замість науки художньої творчості – примітивні кітчеві конструкції. Конструюються, здійснюються великомасштабні кітчеві симуляції «науково-освітніх» і «виховних» практик. Ці практики, – зокрема й «масові підручники», – є своєрідними *дисипативними структурами*, в яких непомірно марнується, виснажується духовна енергія, моральне і фізичне здоров'я багатьох людей, особливо дітей, а також величезні матеріальні ресурси – державні, громадські, приватні («освітні» структури зумовлюють *аномальну дисипацію енергії*). Сотні тисяч дітей, рік за роком, змушені «заучувати» на оцінку псевдоосвітній матеріал, ціною фізичного, морального та інтелектуального здоров'я. Чи не є це аморально з боку дорослих?

Образ «науки» і «науковців».

Посилання на ґрунтовні наукові, – зокрема фольклористичні/етнологічні, літературознавчі, історіографічні, – праці в «масових підручниках» відсутні. Вони конструюють

узагальнений образ «науковців», який би підтверджував «науковість (об'єктивність)» поданих матеріалів.⁵⁾ Фахова оцінка традиційної культури та культурно-історичного контексту її знищення, фольклорних, постфольклорних, псевдофольклорних явищ підмінюється в «масових підручниках» численними конструкціями різної якості, псевдонауковою «белетристикою»⁶⁾. Складається враження, що все триває соцзмагання, хто «художніше», «розчуленіше» скаже про пісні, уникаючи науковості, історіографічності, проблемності, сучасних тлумачень, різних точок зору: пропонуються лише мертві/стерильні *псевдопоетичні* конструкції. Так, у підручнику з української літератури для 7 класу посилання на фахову оцінку зводяться до згадки про «відомого дослідника українського фольклору Олександра Дея» і вибраного (без посилань на джерела) з його «поетичних» висловлювань⁷⁾. Такі висловлювання учні повинні завчити напам'ять, бо в кінці розділу їх чекає питання (очевидно, «на оцінку» і, можливо, навіть тестувальне): «5. Як висловився Олександр Дей про жнивні пісні?» (ПУЛ-7, с. 28). Чому саме «Олександр Дей» (про якого діти, мабуть, уперше чують)? Чому саме про жнивні пісні? Може, ці пісні якісь «найособливіші», чи О. Дей їх «найголовніший» дослідник? Звичайно, діти так і не дізнаються, що «Олександр Дей» – це вагомий радянський «фольклорист» Олексій Іванович Дей (1921–1986)⁸⁾; саме його підручник послідовно, наполегливо і неправильно, іменує «Олександром» вже з першої сторінки Розділу II («Пісенна творчість українського народу»), с. 12, 24, 28, 60.⁹⁾

На початку Розділу II – загальний вступ, за ним – «Обрядові пісні. Колядки та щедрівки». Жанр «теоретичної» частини розділу – псевдонаукова «белетристика», своєрідний книжний «фольклор» (постфольклорний псевдофольклор), який постійно конструюється, реконструюється і шириться в «масовій культурі» завдяки друкованій продукції та звуковим подачам ЗМІ. Зв'язок «теоретичної» частини з наступними зразками фольклорних текстів майже відсутній. Світоглядна основа колядок і щедрівок не розглядається. Останні використовуються як привід/нагода для маніпуляцій (літературно-фольклорного конструювання, псевдонаукового, псевдопросвітнього дискурсу). Орієнтація на «глибоке вивчення»¹⁰⁾ тільки постулюється, але аж ніяк не реалізується.¹¹⁾

У розділі, ніби-то присвяченому «фольклору», про фольклористику як науку не згадується¹²⁾, як і про етнографію чи етнологію. Перша ж – і остання – згадка про «фольклористику» з'являється на с. 184¹³⁾; тут же перша і остання згадка про «літературознавство»,¹⁴⁾ але примарні епізодичні зустрічі з окремими «літературознавцями» – неминучі.

Спостережливі діти помітять, що зустрічаються просто «літературознавці» та «учені-літературознавці»; як не дивно, підручник не пояснює, чим вони відрізняються, і уникає зразків/порівняння продукції представників тих і тих; немає посилань на неї і в списках рекомендованої літератури¹⁵⁾. «Богдана Лепкого» подадуть як просто «літературознавця»¹⁶⁾. Зате «Максима Рильського» піднесуть «до вершин» як «ученого-літературознавця»¹⁷⁾. Ще діти ознайомляться з провіщенням останнього «ученого-літературознавця», що на Михайла Стельмаха чекають «нові літературознавчі оцінки»¹⁸⁾. Можливо, це провіщення таки збудеться і не лише для одного Стельмаха? На найбільш наполегливих чекає у списку рекомендованої літератури до частини «ТАРАС ШЕВЧЕНКО/» жанр «літературознавчих оповідей» про «живого Шевченка» Д. Чуба¹⁹⁾. Можливо, не всі зрозуміють, що «БЕЗСМЕРТНЕ СЛОВО/» Бориса Харчука: «Тарас Шевченко... Такий великий, що бути більшим не можна. <...>» (це лише початок!)²⁰⁾, – також належить «літературознавству». Звичайно, зацікавлені батьки, яким не байдуже, якою духовною їжею годують дітей, впізнають знайомі радянські схеми, з яких вилучено хіба «безсмертне слово» Леніна, «зразок зразків» для всіх інших «безсмертних слів».

Ось приклад «тлумачення» творчості Тараса Шевченка у підручнику з української літератури для 9-го класу²¹⁾, який потребує окремого докладного аналізу. У наведеному тексті легко прочитуються перелицювання на «новий лад» старих радконструкцій. Особливо вражає застосування, поширення, пропаганда старої провокаційної схеми конфліктності на релігійній основі (натравлювання однієї частини суспільства на іншу, заперечення фундаментального права на свободу совісті), задіяної в штучній культурно-історичній катастрофі 1917–1930-х років (більшовицька «культурна революція»), з очевидним перелицюванням.²²⁾

Наведений приклад псевдоідеологічних «дум» про Шевченка також проявляє загальний парадокс такого роду «науки» – *парадокс взірців*. Тарас Шевченко – дуже великий поет, діяч культури. Але, виявляється, є ще більший діяч, «особливо велика людина», яка вирішує замість/для мільйонів людей, що Шевченко всім заповідав; пропонує свої примітивні, однозначні «тлумачення» для обов'язкового «вивчення» мільйонами (таких «тлумачень» – багатослівних «авторських» викладів «основ» – заучується чи не більше, ніж творів самого генія); цензурує/вибирає, що взяти з геніального поета, визначає, що у генія головне, що він сказав і має казати. В «масовій культурі» така людина – своєрідний адміністратор геніальності – величніша, ніж сам геній (і, мабуть, з далеко більшими гонорарами); вивчаються не так твори геніїв, як писанина адміністраторів геніальності. Але можливо, сам «автор» таки видатний літературознавець – шевченкознавець, чи великий митець, чи харизматична особистість? А може, поданий приклад «тлумачення» Шевченка не «авторський», а «джерельний», зложений з різних знаменитих «джерел»?

На жаль, «масові підручники» замовчують історію псевдокультурних конструкцій, зокрема й «Тараса Шевченка», її «дожовтневі» джерела та час буяння в радрезимі (див праці С. Єкельчика [6]²³).

Криза науково-освітніх структур.

Три засадничі задачі правдивої освіти/просвіти – це показати науку, вчити пізнавати, любити, творити правдивий світ, Світ у всій його повноті (багатовимірності). Отже, це задачі і шкільного вчителя, і викладача вищих ступенів навчання (зокрема, «вузів»), а також будь-якого підручника, як з дисциплін «*гуманітарних*», так і «*природничих*». Сам автор/вчитель мав би постійно подавати приклад і показувати свої вміння пізнавати, любити, творити.²⁴ Дітям передусім потрібні взірці пізнання та знання, як одкриваються знання і як краще, ефективніше вчитися²⁵, їм потрібні ясні конкретні методи, ясна загальна методологія, ясний цілісний світогляд; при цьому так, щоб у них лишалось багато часу на сон, на свіже повітря й рух, на дитячі ігри, на родину, на свята, на любов – на Дитинство. Робота з підручником і над підручником учить/виховує і дітей, і дорослих, передусім, авторів підручників та вчителів. Або деморалізує – у випадку підміни правдивого підручника

псевдопідручником, підміни освітньої/культурної динаміки псевдоосвітніми (псевдовиховними) безплідними, штучними за визначенням, конструкціями/конструюваннями тоталітарної псевдодійсності маскульту. Дискурс «масової культури/освіти» тоталітарний, вона привчає до тоталітарного «мислення»; при поясненні текстів замовчується існування багатовимірного, неоднозначного смислу текста (метатекста), пропонується (примусово, на оцінку) зачувати один-єдиний штучно/наспіх сконструйований псевдосмисл – симулювати пізнання/розуміння.

Проведене дослідження виявляє виродження науково-освітнього матеріалу в *постфольклорний псевдофольклор* і вказує на вже помічену багатьма глибоку науково-освітню і моральну/духовну кризу: аномально/небезпечно високе марнування енергії в структурах пізнання/освіти та руйнування наукових, загальнокультурних, моральних вимірів суспільного буття, падіння базового рівня культури, зокрема й наукової, – заложниками кризи стали мільйони дітей.

Практичні висновки.

Усвідомлення загрозливої гостроти проблеми та необхідності конструктивної критики існуючих структур пізнання, зокрема літературознавчих та фольклористичних (народознавчих), спонукає внести на розгляд наукової та ширшої громадськості пропозиції щодо викладання літератури/фольклористики та підручників з літератури:

(1) матеріали підручника готують знавці (науковці або експерти з питання), здатні викласти дітям усталені сучасні наукові погляди, підходи, проблематику, їх історію; важливо зуміти пояснити дітям, як відбувається пізнання у певному духовному вимірі, як виявляється непізнане; матеріали підручника є результатом наукового (педагогічного) дослідження;

(2) всі матеріали, які ввійшли до підручника, як і сама структура підручника (програма з предмету підручника), мають бути авторськими і попередньо опублікованими у вигляді наукових статей/праць чи експертних оглядів в авторитетних наукових (педагогічних) виданнях, доступних для ознайомлення широким науковим і громадським колам; проміжок часу між їх науковою публікацією та їх поданням для включення до підручника повинен бути достатнім для попереднього ознайомлення з ними, наукового і

громадського обговорення та для удосконалення з урахуванням такого обговорення (не менше трьох років);

(3) всі матеріали/відомості, вміщені в підручнику, обов'язково містять список посилань на всі ті джерела, згідно яких підготовано матеріал; для всіх передруків, включених до підручника (фольклорні та художні тексти, наукові та інші писання визнаних знавців, тощо) потрібно вказати джерело, з якого їх передруковано; на початку кожного окремого авторського матеріалу обов'язково вказується автор, рік, місце написання;

(4) вивчення української і будь-якої іншої літератури – як проявів і вимірів духовної творчості та буття – не повинно здійснюватись «на оцінку» чи з примусу; ніхто не має морального права на «оцінювання» духовності;

(5) за дитиною визнається право любити чи не любити той чи інший художній твір, погоджуватися чи не погоджуватися з тією чи іншою оцінкою окремих літературних творів і в цілому творчості письменників; підручник не має бути набором «культів» (осіб, явищ, подій, текстів тощо) та тоталітарних настанов, не має конструювати тоталітарну псевдодійсність;

(6) у підручнику не може наперед проголошуватися, що той чи інший діяч є видатним; матеріал, який діти вивчають, має запропонувати кожній дитині, – особисто, а не масово, – зробити свій висновок з цього приводу, попередньо його обґрунтувавши; дитина повинна мати час, щоб зважено і не поспішаючи подумати; дитина має право погодитись чи не погодитись із запропонованим висновком, навіть якщо у неї немає достатніх і раціональних аргументів, вона має право сказати «не подобається і все», бо так вона відчуває;

(7) привертає увагу те, що у підручнику відсутні представлення різних точок зору та їх порівняння, відсутні критичні зауваження щодо творчості/діяльності письменників, відсутній аналіз оригінальності, сильних та слабких сторін у порівнянні з іншими, зі світовим рівнем, як і аналіз культурно-історичного контексту написання текстів, особливо радлітераторами (все це явно засвідчує тоталітарний, нетворчий характер підручника з літератури);

(8) загальновідомим і загальновизнаним, зокрема і вчителями, є надмірне перевантаження та стресування, – починаючи вже з наймолодших класів, – як дітей, так і вчителів, що створює реальну

загрозу здоров'ю; тому потрібно зменшити вдвічі загальну кількість навчального матеріалу і час на його викладання; вивільнений таким чином час – 50% від початкового об'єму – розподілити таким чином: половину присвятити практичному вивченню, не на оцінку, форм здорового відпочинку (прогулянки на свіжому повітрі, правильний сон, гуртки, танці, спів), здорового способу життя (профілактика захворювань, здорове харчування, природний одяг, екологія, господарська допомога батькам, любовне/сімейне життя, психологія спілкування); друга половина вивільненого часу виділяється на самопідготовку, самовдосконалення вчителів; такими чином не постає проблема зайнятості та не зменшується заробітна плата вчителів; також не виникає проблема для працюючих батьків, при потребі діти лишаються під наглядом школи в післяобідній час (повноцінного відпочинку і помірних домашніх завдань).

Доцільно проводити періодичну наукову конференцію в Києві, присвячену шкільним підручникам.

Примітки:

¹⁾ Дякую Т.М. Шевчук, С.П. Коваленко за допомогу і корисні обговорення.

²⁾ В такий спосіб майбутніх науковців привчають, при звичають до «гуманітарної» чи якої іншої тоталітарної псевдодійсності, до симуляцій високого базового світоглядного та загальнокультурного рівня, до деморалізації, до нехтування людською гідністю, до духовної незначущості науковця-природничника, до ролі «технаря» – високоорганізованого робота/андроїда.

³⁾ Слід відзначити нездатність упорядників підручників (викладачів) проявити творчу/креативну свідомість (як власну, так і дитячу), дати правдиві взірці власної творчості, нездатність визначити головне, пріоритети, перспективи; відсутність обґрунтувань оптимальності навчального процесу та запропонованого «набору знань»; примітивна довідковість «навчального» матеріалу, неймовірне нагромадження неістотних подробиць, прискорено зростаюча кількість псевдознань; нерозуміння запропонованих «знань» самими викладачами (упорядниками); заховання незнання за надмірною кількістю довідкової інфомації, достовірність/істотність якої стрімко падає; блокування творчої свідомості/мислення учнів і вчителів; симуляція пізнання, творчості, моральних вимірів, патріотизму; підміна

наукової правди про культуру, особливо традиційну, вигадками. Простежується набір популярних конструкцій маскульту, псевдонауковий, псевдоосвітній і псевдоідеологічний матеріал. «Нова» риторика маскує некомпетентність, дилетантизм конструкторів; в ідеологічному вимірі вона є кітчем, який маскує стару ідеологію (соцреалізм). Постулюється «невмирущість» традиційної культури/пісні, а в «дійсності» вона вульгаризується, підмінюється, фальсифікується – стерилізується і змертвляється.

⁴⁾ «Масова освіта» є основою режиму маскульту.

⁵⁾ Ось початковий фрагмент конструкції «фольклористів» у підручнику з української літератури для 7-го класу (ПУЛ-7, с. 13): *«Фольклористи відзначають, що пісенна творчість українського народу налічує понад 300 тисяч пісень. Один з героїв Юрія Яновського висловився, що можна спокійно прожити до глибокої старості – й на кожен день знайдеться нова українська пісня. Ось яке у нас безмежся цих народних скарбіє!»*. У тому ж ключі, але звукового конструювання, радіопроеграми можуть постійно нагадувати слухачам, що «Україна володіє найбільшою кількістю пісень у світі». Цей образ сам по собі є псевдофольклорною конструкцією. Намагання вразити і заспокоїти читача/слухача кількісними характеристиками ще з радянської «художньої» пропаганди тривають. Числа, – «300 тисяч», «півмільйона», «мільйон», – довільно вигадуються і тиражуються. Такого роду «масові числа» не підтверджуються фаховими дослідженнями. Не можна назвати навіть приблизної кількості народних пісень, записи яких зберігаються в архівах чи які ще співаються, поки не створено відповідної централізованої бази даних. Тільки вона дозволяє робити фахові висновки про кількість зафіксованих фольклорних текстів. Така база даних започаткована в Росії, існує в Латвії.

⁶⁾ Наприклад (ПУЛ-7): *«Дівчина хотіла вже йти, та Бог, піднявши правицю, зупинив її./ — Є у мене неоціненний дар, який уславить тебе на цілий світ. Це — пісня./ Узяла дівчина-Україна дарунок і міцно притиснула його до серця. Поклонилаь низенько Всевишньому і з ясним обличчям і вірою понесла пісню в народ.»* («УКРАЇНА/(Народна легенда)», с.12:) – *«І, може, зустрінеться пісня моя самотная/ У світі з пташками-піснями»* («*Леся Українка/ ДО/ (Із циклу «Сім струн»)*»), с. 8) – *«Дзвін шабель, пісні, походи./ Воля соколина./ Тихі зорі, ясні води —/ Моя Україна./ ... / Пісня солов'їна»* («*Володимир Сосюра/ Україна*»), с. 9) – «Сохами й

мечами переорана,/ Прадідом оплакана в піснях...» («*Григорій Коваль*», с. 10) – «І піди у степи, волошкові пісні наслухай!» («*Любов Забаита/ ВІЧНЕ ДЖЕРЕЛО*»), с. 10) – «Українська пісня! Хто не був зачарований нею?/ <...>/ Українська пісня – це бездонна душа українського народу, його слава. Так розмірковував Олександр Довженко» (с. 12) – І т.д.

⁷⁾ «Відомий дослідник українського фольклору Олександр Дей зазначав: «Українська народна пісенність — ніби вічно мінливе поетичне море глибиною в шеренгу століть, а шириною — як уся українська земля... Котить і котить вона свої мелодійні хвилі по українських просторах і вихлюпується самоцвітами-бризками ген-ген за національні береги.» (*ПУЛ-7*, с. 12). – ««Жнивні пісні,— пише фольклорист Олександр Дей, — ніби скупані в золотому промінні літнього сонця, образ якого в них незмінно присутній; вони дихають теплом і свіжістю зоряних вечорів, ароматом поля, достиглих та свіжозжатих пшениць.» (*Там же: «ЖНИВНІ ПІСНІ*»), с. 24) – ««Українська народна пісенність — дорогоцінне надбання поетичного генія трудового народу, нев'януча окраса його духовної культури»,— писав Олександр Дей.» (*Там же: «ЛПРИЧНІ ПІСНІ*»), с. 60). Яке чарівне злиття «фольклору»/«фольклористики» з «літературою», мабуть, «фольклористами» стають тільки «поети», – зауважать спостережливі. Відзначимо, що в радрезимі вибрані «жнивні пісні» було допущено до канону «народної творчості» як пісні «трудові», а «ліричні пісні» (штучна «жанрова» конструкція) було призначено представляти «душу народу» і підміняти ядро традиційної культури/пісенності – колядки та щедрівки!

⁸⁾ Доктор філологічних наук, професор, автор ряду важливих радянсько-наукових праць (а також робіт проти «українського буржуазного націоналізму»), протягом 24 років завідував відділом фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР (заснованого 1936 року, в післяхвилі Голодомору 1930-х, під назвою Інститут фольклору УАН, як одна з ключових структур «паралельної культури»).

⁹⁾ Доречно згадати першу публікацію О.І. Дея (Слово вождя. // Рад. Львів. 1947, № 1. — С. 44—49.) Це приклад конструювання за «космогонійною» моделлю під Леніна («на початку було слово *Вождя*»), скроєної за зразком вульгаризованої християнської моделі (Євангелія від Іоанна).

¹⁰⁾ «Отже, традиційні різдвяно-новорічні обряди і колядки та

шедрівки, що їх супроводжують – це справжня духовна скарбниця нашого народу, яку потрібно глибоко пізнавати.» (ПУЛ-7, с. 16).

¹¹⁾ Пояснення до зразків фольклорних текстів, що надруковані в підручнику, не є ні науковими, ні науково-популярними. Це типові (кітчеві) ідеологічні конструкції, яких багато в «масовій культурі». Так конструюється псевдокультура «для всіх», для «революційних мас». В підручнику, що витримав кілька видань за часів незалежної України, натрапляємо на типові радянські формули з «ворогами», «зрадниками» і «експлуататорами», «трудящими», «керівниками» і «героями», «узагальненими образами», «патріотичними почуттями», «трудовам народом», «ворогами трудящих», «поетичним генієм», «землею, рясно политую кров'ю», «зорею нової Конституції» (колись була «зоря Сталінської Конституції», може здатися, що це все про неї пишуть і все ті ж самі просвітники) і т.д.

¹²⁾ Не роз'яснюється ні предмет «фольклористики», ні її відношення до «літературознавства». Цікаво б проаналізувати, з якого часу і чому «фольклористика» в Україні вважається підгалуззю «філології» чи «літературознавства» (а «етнологія» – «історії»), яка світова практика в цих питаннях.

¹³⁾ ««Пісня і праця — великі дві сили!» — ці крилаті слова належать Івану Франку. Справді, великий Каменярь виявився невтомним трудівником на ниві культури і науки. Він зробив значний внесок у філософію, економіку, фольклористику, літературознавство, педагогіку та інші галузі знань. Любов до праці прищепив йому батько — сільський коваль Яцько. Мати уміла опоетизувати працю чарівною українською народною піснею. Пісня і праця стали могутніми крильми літературної творчості Франка, тими двома силами, які надихали його на сподвижництво в ім'я рідного народу все життя./» (ПУЛ-7, «ВЕЛИКІ ДВІ СИЛИ/», с. 184)

¹⁴⁾ Мабуть, і фольклористика і літературознавство пішли від нас разом з Іваном Яковичем, можуть подумати спостережливі діти. І навіть з останньої сторінки підручника вони не знають, що це за наука «літературознавство». Неважко помітити, що писати художні твори чи «виконувати», відтворювати фольклор підручник теж не вчить. Ні про яку науку не йдеться. Кому потрібна механічна псевдокультува патетика та «поклони» біля похідного «іконостасу» письменників, «літературних» і «фольклорних» текстів, а також примітивних текстів з приводу останніх? Чого ж навчає підручник з літератури, з якими професіями (що можуть бути підтримкою

сімейного життя) знайомить, які вміння, яку науку особистого та суспільного життя передає?

¹⁵⁾ В такому списку для Б. Лепкого можна помітити прізвище не М. Рильського, а М. Жулинського. Але чи говорить воно щось дітям?

¹⁶⁾ «Та Богдан Лепкий — не епізодичне ім'я в українській літературі, це постать першорядної ваги, непересічного таланту. Поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, видавець — він у кожній з цих галузей вніс вагомий вклад в історію рідної культури...» (ПУЛ-7: «БОГДАН ЛЕПКИЙ» — «Микола Ільницький/ ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА БОГДАНА ЛЕПКОГО/», с. 312)

¹⁷⁾ «Таким був Максим Рильський — великий український поет, перекладач, академік, учений-літературознавець, фольклорист, лінгвіст<...>» (ПУЛ-7: «Всеволод Неділько/ ЗА ЗАКОНАМИ ПРАВДИ, ЛЮДЯНОСТІ, КРАСИ/», с. 316)

¹⁸⁾ «У ці дні, до свого п'ятдесятиліття, Ви почувте, безперечно, чимало теплих слів. З'являться й нові літературознавчі оцінки Вашої творчості, перші паростки якої я мав щастя спостерігати і вітати. А ці мої рядки — лише особистий лист, кілька ліричних споминів, міцний потиск руки./» (ПУЛ-7: «Максим Рильський/ ЛИСТ ДО МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА/», с. 391)

¹⁹⁾ «Чуб Д. Живий Шевченко: Біографічні та літературознавчі оповіді.— К., 1994./» (ПУЛ-7: «ТАРАС ШЕВЧЕНКО/», «СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ/», с. 111)

²⁰⁾ «Борис Харчук/ БЕЗСМЕРТНЕ СЛОВО/ Тарас Шевченко... Такий великий, що бути більшим не можна. Як Україна. Як світ. <...>» (ПУЛ-7: «ТАРАС ШЕВЧЕНКО/», частина «ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ЧИТАННЯ/», с. 111)

²¹⁾ «Нам було Шевченком наказано: «Стрепенися!.. Просвітися!», «Прочитайте ту ю славу...» А ми і далі животили, осліплені фальшивими імперськими лозунгами, тупо повторюючи за росіянами, що «Мазепа – зрадник», а от Петро I – гігант державного мислення. Коли ж ми врешті-решт візьмемося гартувати свій дух, гордитися національними святинами?/ Великий Кобзар заповідав кожному з нас молитися, бути добрим християнином, не цуратися Слова Божого. На жаль, частина нації піддалася впливові безбожників./ Заповіді Шевченка сягають і сфери освіти, навчання: «Учіться, читайте, і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь». Себто, вивчаючи іноземні мови, світову історію та культуру, глибоко

пізнавайте і шануйте рідні мову, культуру, науку. Цей заповіт багатьма кинутий під ноги. Блукаючи манівцями чужих культур, відцуравшись рідної мови, дехто і досі не повернувся на рідні пороги, до материзни. Це ж про нас, українців, євангельська «Притча про блудного сина». А щоб// більше не блудити, щоб вам розкрились «всі неправди» про Україну, читайте Шевченка./ Є в «Кобзарі» заповіді, адресовані митцям. Наприклад: «Співай про Січ, про могили... Щоб на весь світ почувли». Будуть наші сучасні поети і композитори писати гарні патріотичні твори, а молодь залюбки співатиме їх – формуватиметься національна свідомість і гордість. Такий народ не здолає ніяка сила.» (ПУЛ-7, с. 264–265)

²²⁾ Цей приклад показує, що вибіркового моніторингу такого роду проблем лише у підручниках з історії недостатній і малоефективний. В радрезимі важить магічний трикутник «ідеологія – література/мова – історія», який насправді редукується до одновимірного «відрізка» олітературеної, лже-історичної ідеології. Вилучення однієї «основи» нічого не дає; кожна з них – це все та сама «мова» тоталітаризму (≡ «ідеологія» ≡ «література» ≡ «історія»). У всіх «основ» ціль однакова – належне «історичне/патріотичне виховання» згідно заданого набору ідеологічних настанов (шляхом його заучування). Дійсні знання, багатозначність, багатовимірність суперечать суті «справи». Так, після відмови пострадянського суспільства від радкомуністичної ідеологічної «основи» (також і на офіційному рівні), ті ж самі функції виконує псевдолітературна «основа»; «масові підручники» з української літератури тому доведенням; в них видно спроби кроїти, конструювати з «художніх творів» сталінських діячів, їх вихованців/наслідувачів, змішаних з раніше не дозволеною «націоналістичною» продукцією, «нову» – «українську» – ідеологію; саме це – їх справжня, комерційна, ціль, а їх справжня суть – комерційність, підручниковий псевдопатріотизм, псевдоідеологічне цитатництво, сектантська псевдокультовість, вульгарний/примітивний псевдоенциклопедизм.

²³⁾ Ось лише один приклад з книги С. Єскельчика «Імперія пам'яті» («Розділ шостий/ Окреслити національну/ спадщину/», с. 185–186): «У березні 1951 року Радянська Україна відзначала дев'яності роковини з дня смерті Тараса Шевченка. Нескінченні промови, засідання, газетні статті й радіопередачі прославляли українського поета як батька нації: серед офіційних означень на

зразок «революціонера-демократа» і «засновника нової української літератури» частенько траплявся вислів «наш батько». Шевченко був одинокою темою перших трьох сторінок «Літературної газети», органа Спілки письменників України. Заголовок «Вічно живий» на першій сторінці – фраза, давно вже зарезервована винятково для засновника радянської держави Владіміра Леніна¹ [«¹ *Літературна газета*, 8 березня 1951, с. 1-2./»]./ У статті в «Літературній газеті» Степан Крижанівський проголосив Шевченка «гордістю української соціалістичної нації» і подякував партії за те, що навчила українців цінувати почуття «радянської національної гордості». На пам'ятному вечорі в Києві поет Андрій Малишко завершив свою промову трьома вигуками: «Слава світлому генію Тараса Шевченка, який і в наш час живе, полум'яніє, бореться разом з нами за людське щастя, за мир! Слава нашому благородному народові, що народжує такі могутні таланти! Слава нашому мудрому вождю, великому другу українського народу, рідному і любимому товаришеві Сталіну!»² [«² *Там само*, с. 1 (Крижанівський); 15 березня 1951, с. 1 (Малишко)./»]

Щороку наприкінці травня пар-//тійні й державні посадовці спільно з видатними представниками інтелігенції очолювали урочисте паломництво до Шевченкової могили на дніпровських схилах у Каневі. Цю традицію заснувала ще українська «націоналістична» інтелігенція наприкінці ХІХ сторіччя. На початок 1950-х років регулярними учасниками цих щорічних поїздок були професори й студенти Київського університету та Київського педагогічного інституту, науковці, письменники, художники, композитори, а також представники Київської опери і два чільних професійних хори. 1951 року внутрішня записка ЦК КП(б)У задоволено констатувала: «Щорічні виїзди представників столичної інтелігенції та студентів до Шевченкової могили користуються великою популярністю»³ [«³ ЦДАГО, ф. 1, оп. 30, спр. 2325, арк. 72-75. 1951 року цю подорож мусили перенести на початок червня, бо багато хто з учасників поїхав до Москви на декаду української культури. Про початки цього ритуального паломництва див.: Єкельчик, Сергій. Творення святині: українофіли та Шевченкова могила в Каневі (1861-1900 рр.). *Збірник харківського історико-філологічного товариства*, Нова серія, Т. 11. (Харків, 2005): 43-58./»]./ Щорічні шевченківські святкування підкреслюють двозначність радянської української історичної пам'яті. Хоча в офіційному дискурсі наголошувалося зв'язки Шевченка з російською культурою і його суспільні погляди,

які нібито провіщали соціалізм, поет залишався головно великим «етнічним» предком усіх українців [підміна традиційних релігійно-мітологічних взірців Творця/Господа Світа та Прадіда (*Кс. Сосенко* [7])]. На відміну від росіян чи узбеків, радянські українці ідентифікували себе як його наступників, так само як націоналістичні емігранти й західноукраїнські повстанці./ Ідея нації в період зрілого сталінізму потребувала, серед іншого, великої культурної традиції⁴ [«⁴ Slezkine, *The USSR as a Communal Apartment*, 446-447.//»]. Після 1945 року, говорячи про неросійську культурну спадщину, дедалі більше підкреслювали роль російського кермування, хоча коммеморація осібних національних культур здобула пріоритет у розвинених меморіальних ритуалах республік. Залучити до місцевих культур національної спадщини концепції, пов'язані з Російською імперією чи «дружбою народів» у цій імперії, виявилось непросто, відтак це викликало підвищену увагу та пильність сталінських ідеологів.//»

²⁴⁾ В «масовій культурі» такі цілі підміняються в «дійсності» іншими: підмінити, містифікувати, фальсифікувати, симулювати, красти.

²⁵⁾ В «дійсності» в школі так і не вчать по-справжньому «читати–писати–рахувати» (тепер навіть вимагається, щоб дитина навчилася читати і писати ще до школи): як саме навчитися швидко, багато читати/писати, як ефективно, легко запам'ятовувати, швидко обробляти, аналізувати велику кількість інформації. Хоча у світі розроблено ефективні техніки/методи швидкісного й виразного читання/писання, запам'ятовування, тлумачення, підручники чи вчителі не приділяють їм ніякої уваги – дітей «заохочують», примушують навмання заучувати багато текстів – віршів, прози, «літературознавчих», «історичних» та інших «наукових» текстів, іноземних текстів чи великої кількості окремих слів, вирваних з контексту, – під приводом «розвитку» пам'яті, «прилучення» до культури, «знання» іноземних мов, «виховання» тих чи інших «почуттів». При цьому ніхто нікому навіть і не намагається довести, що вибрано доцільні/оптимальні способи, структури, предмети, строки навчання. Батьки й не вимагають таких обґрунтувань – бездумно віддають своїх дітей під опіку чужих, невідомих людей для «духовного поживлення»; переймаються, чи дитина їсть здорову їжу і чи дихає здоровим повітрям (якщо ще переймаються), але ніяк не переймаються, якою «їжею» духовною годуватимуть їхніх дітей протягом десятиліть геть невідомі їм люди і наскільки успішним,

оптимальним, доцільним є досвід такого «годування».

Список використаних джерел:

[1] Вільям Нолл. Паралельна культура в Україні у період сталінізму. // Родовід 1993. – № 5. – С. 37–41. [2] Вільям Нолл. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. / Центр досліджень усної історії та культури. – К.: РОДОВІД, 1999. – 559 с. [3] Ален Безансон. Лихо століття. Про комунізм, нацизм та унікальність голокосту. / Переклад з французької, упорядкування, передмова «Слово про Алена Безансона» (с. 5–12): Тарас Марусик. Переклад додатків: Тарас Марусик, Олег Хома та Алла Лазарева. – К.: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2007. – 136 с. (Історія і сучасність). [Оригінальне видання: Alain Besançon. Le malheur du siècle. Sur le communisme, le nazisme et l'unicité de la Shoah. Fayard] [4] Тамара Гундорова. Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с. (Серія «Висока полиця»). [5] Мірча Еліаде. Мефістофель і Андроґін. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 592 с. [6] Сергій Стельчик. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – К.: Видавництво «Часопис "Критика"», 2008. – 304 с. [7] Ксенофонт Сосенко. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. – Львів: Накладом автора, 1928. – IX, 349, [4] с. [Електронна копія оригіналу на сайті: «Електронна Бібліотека Культура України» (<http://elib.nplu.org>)] [8] Українська література, 7 клас. 3-тє видання, перероблене і доповнене. / Василь Цимбалюк – К.: Освіта, 2000. – 496 с. (Навчальне видання). [ПУЛ-7] [9] Українська література: Підручник для 9 класу./ Борис Степанішин – К.: ТОВ «Арт-Освіта» 2004. – 336 с. (Навчальне видання). [ПУЛ-9]

Петро СОСЕНКО (Київ)

ФОЛЬКЛОРНІ ВЗІРЦІ ТА ПСЕВДОФОЛЬКЛОРНІ МІСТИФІКАЦІЇ

Анотація

«Сорочинская ярмарка» Гоголя, протлумачена як метафізична модель «масової культури», виявляє її демонологічну складову. В цьому контексті аналізуються літературно-фольклорні конструкції «масової культури», зокрема «Маруся Чурай».¹⁾

Ключові слова: містифікація, нечиста сила, ієрогамія, метафізика.

Summary

Gogol's «Sorochyntsy Fair», interpreted as a metaphysical model of «mass culture», reveals its demonological component. Literature-folklore

constructions of «mass culture» are analyzed within this context, «Marusya Churaj» in particular.

Key words: mystification, impure force, hierogamy, metaphysics.

Культурно-історичні взірці чи містифікації ?

Контекст, у якому постає і може вирішуватися проблема розрізнення вищих ідеалів/взірців²⁾ та штучних конструкцій «масової культури», дуже складний. Щоб подолати кризу ідеалів і загальну духовну/моральну кризу, проявити великий потенціал самовдосконалення, самоорганізації, творчості та досягнути вищі цілі, потрібно враховувати багатовимірність суспільного стану, зокрема поліетнічність, і традиції (творчості). Головні засади культурної політики/самоорганізації: (1) *прагнення повноти етнокультурного розмаїття та збереження традиційних вимірів*; (2) *Інший* – це непізнаний, але вже помічений вимір *Себе*; згідно традиційної метафізики, *чужий* – той, що живе не по *Правді* (чинить зло); (3) пізнання *Іншого* і представлення *Себе* здійснюється, насамперед, за допомогою культурно-історичних взірців, у *співпереживанні* культурно-історичних проявів вищих ідеалів.

Важливо, щоб виміри буття/пам'яті (і поліетнічного суспільства в цілому, і його складових) задавалися, проявлялися через культурно-історичні взірці, а не маскувалися, підмінялися конструкціями псевдокультури. Останні є своєрідними *дисипативними структурами*, в яких непомірно марнуються, виснажуються духовна енергія, моральне і фізичне здоров'я багатьох людей, особливо дітей – у випадку масових «науково-освітніх» і «виховних» практик, а також великі матеріальні ресурси – державні, громадські, особисті.³⁾ Так, для конструювання «масової культури» та для «обґрунтувань» такого конструювання масово використовуються ранні, т.зв. «українські» (малоросійські) повісті Миколи Гоголя – «Ночь перед рождеством», «Сорочинская ярмарка», «Вий». Насправді, твори Гоголя виявляють деякі загальні, метафізичні, схеми зла, а тому є моделями проявів зла на різних рівнях. Наприклад, повість «Сорочинская ярмарка»⁴⁾ проявляє, моделює демонічну псевдодійсність «масової культури», застерігаючи про особливу, страшну, небезпеку: «масова культура» – це «нечиста культура» (нечиста сила культури), в її структурах наявна демонічна складова⁵⁾. Сильний приклад літературно-фольклорних конструкцій маскульту, який підтверджує гоголівську

демонологічну модель/концепцію «масової культури», – це всім так чи інакше відома «Маруся Чурай»; існує цілий псевдофольклорний сонм «Марусь Чурай»⁶⁾ – під знаменем «символу», «взірця» української/традиційної культури. Насправді, має місце конструювання та поширення псевдосимволів, анти-взірців – лже-взірця «митця», «народної поетеси», «душі народу», взаємодії «митець–народ». При цьому поширюється, прищеплюється споживачеві, романтичний убивчий волонтаризм, який лежить в основі тоталітаризму, – кара смертю за «зраду» (наприклад, «зрада справі Революції» – інша варіація на ту ж тему⁷⁾) чи за яке інше «відступництво». Такого роду конструкції маскульту є структурами тоталітарної псевдодійсності; вони готують ґрунт для толерування і утвердження тоталітарного режиму зла.

«Маруся Чурай» як містифікація.

Спостереження ряду відомих дослідників і діячів культури⁸⁾ виявили, що за своїм походженням «Маруся Чурай» – це незграбна літературна містифікація і великодержавна патріотична конструкція князя А. Шаховського («Маруся, Малоросійская Сафо.») [4].⁹⁾ П. Филипович і Г. Нудьга переконливо показали, що різні варіанти ніби-то історичної «Марусі Чурай» з дожовтневого і пожовтневого часу – це містифікації, літературні (мелодраматичні) вигадки: польового матеріалу про «Марусю Чурай» не засвідчено. Таким чином, «Маруся Чурай» є літературно-історичною конструкцією, яка швидко стала частиною псевдофольклору (*інтелігентів/еліти*¹⁰⁾) з претензіями на «народну душу», «народність», «традиційність», «українськість», «патріотизм». Тому різні конструкції «Марусі Чурай» є і літературно-історичними, і літературно-фольклорними. Зауважимо, що в цих конструкціях навіть історичне тло, на якому відбуваються події, пов'язані з «народною поетесою» є штучним, недостовірним – це набір містифікацій, псевдофольклору, складений за певними ідеологічними настановами. Саме історичне тло є містифікацією, псевдофольклорною і псевдоісторичною конструкцією.

У дожовтневий час, містифікацію А. Шаховського було продовжено і «Марусю Чурай» було перелицьовано – в душі котляревщини – на малоросійську (кітчеву/«українську») конструкцію «мелодраматичного патріотизму»¹¹⁾. Конструкція А. Шаховського дала початок тривалому процесу псевдопатріотичного

літературно-фольклорного конструювання, який триває і сьогодні: численні «Марусі Чурай» стали невід'ємними структурами «(української) масової культури» як дожовтневого, так і пожовтневого часу.

Крім виміру історичного/документального важливо звернути увагу і на світоглядні/метафізичні виміри. Конструкції «Марусі Чурай» недостовірні не тільки формально, в історично-документальному вимірі, а й своїм світоглядним змістом, – вони перебувають у дисгармонії/анти-резонансі з традиційним світоглядом. «Маруся Чурай» суперечить традиційній культурі насамперед у тому, що в традиційних вимірах стверджується абсолютна цінність життя та життя-радість¹²⁾, а також зв'язок неприродних і насильницьких смертей і тих, хто їх зумовив, з *нечистим*, засуджується співпраця з *нечистою силою*.

Літературно-фольклорні конструкції на зразок «Марусі Чурай» формують кітчевий, фальшивий образ традиційної (селянської) культури. Тому претензії конструкторів «Марусі Чурай» на її взірцевість, народність, українськість, традиційність, на її «народну душу», – безпідставні: це анти-взірець. Такі претензії є частиною містифікацій, обманів, підмін. Відсутність, аж до сьогодні, польового матеріалу (народних джерел) та історичних документів про «Марусю Чурай» не тільки засвідчує літературність цієї конструкції, на що вказали дослідники, але й показує, що ця чужа для традиційного середовища конструкція не викликала в ньому відгуку і не лишила сліду в традиційній культурі.

Радконструкція Кауфмана–Хоменка–Стельмаха. У радянський час, в УРСР, Леонід Кауфман та Іван Хоменко (при підтримці Михайла Стельмаха) перелицювали «Марусю Чурай» А. Шаховського на радянську патріотичну конструкцію/агітку [5–6]. Саме радконструкція «Марусі Чурай», вже без перелицювання і некритично, розповсюджується в пост-радянській Україні аматорами «нового патріотизму» на різних рівнях системи освіти/просвіти [7–8]¹³⁾ – переживується, заучується як ніби-то елемент української культури, українського патріотизму. Таким чином, і далі використовуються, ширяться конструкції патріотів Російської імперії¹⁴⁾ та радянських – продовжується містифікація Шаховського–Кауфмана–Хоменка–Стельмаха. Невже така бідна лабораторія «українських ідей»?

«Маруся Чурай» як радянська літературно-фольклорна конструкція є своєрідним «художнім» обґрунтуванням ряду ідеологічних настанов щодо традиційної культури та концепцій фольклору¹⁵⁾, господарства, господаря^{16) 17)}.

Метафізична схема.

Проблема злочину.

Істотно, що конструкція «Марусі Чурай» Кауфмана–Хоменка–Стельмаха містить методичне, – свідоме, холоднокривне, підступне, – планування і здійснення «героїнею» злочину душоубства та його виправдання.

«Саме ця зустріч призвела до рішучого зламу в настрої Марусі. Вона сколихнула її палку натуру. Ревнощі, ображене жіноче самолюбство, згадки про нещасливе кохання, про нездійснені дівочі мрії — все це разом завирувало в її душі і породило страшний [це слово опущено у виданні 1974 р.] план помсти. Маруся була сильною, вольовою натурою [перед тим стверджувалося, що – нещасна, слабка, хвора]. Жодним натяком вона не розкрила свого внутрішнього стану, свого наміру [вбивства!]. Зовні вона була чарівною, колишньою веселою Марусею і знову полонила Гриця.» [1967 р., с. 110 / 1974 р., с. 100]

«Про дальший хід подій ми дізнаємося з Марусиної пісні, в якій вона детально розповіла про те, як здійснювала свою помсту.» [1967 р., с. 110] / «Про те, що сталося далі, ми дізнаємося з приписуваної Марусі пісні «Ой не ходи, Грицю», в якій вона детально розповіла про свою помсту.» [1974 р., с. 100]

«Тут Маруся протиставляє себе Галі Вишняк. Вона підкреслює свою справедливість, бо вважає, що задумана нею кара є цілком справедливим актом відплати за зганыблену честь. І тому з такою методичністю розкриває вона в пісні свій план дій: У неділю рано зіллячко копала,/ А у понеділок переполоскала,/ Як прийшов вівторок — зілля ізварила,/ У середу рано Гриця отруїла./ У четвер надвечір Гриценько помер,/ А прийшла п'ятниця — поховали Гриця./» [1967 р., с. 111 (відсутнє у виданні 1974 р.)]

«В кінці пісні Маруся намагається виправдати свій вчинок. Звертаючись до матері, вона каже: — Ой мати, мати, жаль ваги не має,/ Нехай же Гриценько двоїх не кохає!/ Нехай він не буде ні тій, ні мені,/ Нехай дістанеться сирій земліни./ І далі:/ Оце тобі, Грицю,

за теє заплаता —/ З чотирьох дощок темная хата.../» (С. 112, 1967 р. / С. 101, 1974 р.¹⁸⁾)

«Вражає в цій пісні послідовність, з якою Маруся здійснювала свою помсту. В тексті пісні ми не знаходимо й натяку на каяття або на жаль з приводу заподіяного.» С. 112, 1967 р.) / «У тексті пісні немає й натяку на каяття або на жаль з приводу вчиненого.» (С. 101, 1974 р.)

За Кауфманом, пісня «Ой не ходи, Грицю» є співаним планом такого злочину, який обґрунтовується як заслужена «кара» смертю; «герой» підміняє Бога, відбирає життя у інших чи у себе. Такий «взірець» пропонує «масова культура» і «масова просвіта» дітям?!

Злочин проти життя.

Аналізуючи зв'язок Землі, Жінки і плодючості, культ Землі-матері (селянську концепцію гармонії та антропокосмічної родючості), Мірча Еліаде звертає увагу на солідарність, яка існує між телуричним (земним) з одного боку, рослинним, тваринним, людським – з іншого¹⁹⁾, і яка зумовлена все тим самим життям [9]. Якщо ж хоч один з цих проявів життя осквернений чи стерилізований злочином проти життя, то інші рівні також вражаються в силу їх органічної солідарності. Злочин є святотатством, яке може мати тяжкі наслідки на всіх рівнях життя, оскільки пролита кров «отруює» землю²⁰⁾. Нещастя, лихо проявляється в тому, що стерильність вражає поля, тварин, людей, народ. В конструкції «Марусі Чурай» Кауфмана – не тільки злочин, але й план, схема злочину проти життя в усіх його вимірах (зокрема й духовних). Тому «отруюється» і небо. «Маруся Чурай» Кауфмана вибудовується як монументальна конструкція зла: «митець» одержує право на злочин і на безкарність, здійснює злочин, який виправдовується псевдомораллю. На питання про право митця на злочин, – який згідно народної демонології означає зв'язок з нечистою силою, – дається відповідь відмінна від пушкінської (А. Пушкин, «Моцарт и Сальери», 1830): «Сальери/ До свиданья/ (Один.)/ Ты заснешь/ Надолго, Моцарт! Но ужель он прав./ И я не гений? Гений и злодейство/ Две вещи несовместные./» [10]²¹⁾.

Казуїстичним є питання: винна «Маруся Чурай» чи ні, чи можна її виправдати (це казуїстика *нечистої сили*). Відповідаючи на нього, можна потрапити в пастку, з якої важко вибратись і в якій

виснажується психічна/духовна енергія, дитини – особливо; ця пастка маскує/підміняє правдиві духовні/світотворні чинники. Людина змушена метатися, судити, виправдовувати «*Марусю Чурай*»: винна, тому стратити – але ж вона, її пісні це «душа народу», як же страчувати «душу народу», тому помилувати – але ж страшний злочин, тому винна, стратити – і т.д., безплідно, до нескінченності. Так людина потрапляє в *зачароване коло*, кружляє в ньому – *вихор* нечистої сили захоплює її, глумиться з людського. Можна говорити про своєрідну *дисциплінарну структуру* («поля» нечистої сили, псевдокультури), яка захоплює і марнує духовну енергію людини. Конструкція «*Марусі Чурай*» провокує до співпереживання *симуляції нечистої сили*, спонукає/примушує метатися між Богом і нечистим. Ці метання є однією з головних складових *комплексу «Марусі Чурай»* (див. далі); в такий спосіб цей *комплекс нечистого* виробляється, імплантується в людську душу/психіку.²²⁾ Слід зауважити, що людські почуття, пов'язані з переживаннями з приводу нечистих симуляцій (конструкцій демонічної псевдодійсності), можуть бути цілком щирими/чистими на протигагу до провокуючих конструкцій; викриття провокації – глуму нечистого – аж ніяк їх не принижує, а рятує від виснаження, спрямовує до правдивих/вищих світотворних взірців.

Питання про те, винна «*Маруся Чурай*» чи ні, яка має бути кара, – підступне, некоректне і відволікає від головного; не важить і питання про історичність²³⁾. Ці питання маскують суть проблеми; головне питання – до конструкторів та пропагаторів: чому на «виразника душі народу», на «взірець митця» вибрано злочинця, душоубцю?²⁴⁾ Чому «геніальний митець» отримує право вбивати? Так проявляється загальна метафізична схема світового зла, яка маскується і поширюється як конструкція «*Маруся Чурай*».

«Нечиста любов» і комплекс Марусі Чурай.

Літературно-фольклорні конструкції на зразок «*Марусі Чурай*» формують кітчевий, фальшивий образ традиційної (селянської) культури. Але вони відображають комплекси і штучні «ідеї» інтелігенції. Це своєрідні моделі її стану, її розуміння народу та взаємодії з ним, які виявляють особливості «роману інтелігенції з народом» [3; 71]. Це нещаслива «ієрогамія» – «нечиста любов». Конструювання неправдивих «ідей» інтелігенцією стало (за Н. Бердяєвим²⁵⁾) отрутою і для народу і для неї самої. Таку взаємодію та

«ієрогамію» моделює конструкція «Маруся Чурай» (зокрема, пара «Маруся–Гриць»).

Так проявляється своєрідний комплекс Марусі Чурай (плач над собою, відчуття провини, метання між Богом і нечистим, потреба виправдання) як комплекс митця/інтелігента. Крім негативного результату («Маруся Чурай» суперечить традиційному світогляду і способу життя), є і позитивний: «Маруся Чурай» відображає структури «традиційного», «народного», «українського» в «масовій свідомості». Основні складові комплексу Марусі Чурай: депресивний психічний стан (плач над собою, істеричність, схильність до самогубства...); метання між Богом і нечистою силою; комплекс провини. Можна стверджувати, що комплекс Марусі Чурай є характерним для «української масової культури» та для багатьох діячів маскульту.

Примітки:

¹⁾ Дякую Т.М. Шевчук, С.П. Коваленко за допомогу і корисні обговорення.

²⁾ Звичайно, вищі ідеали/взірці проявляються в певній культурно-історичній обстановці, в певний культурно-історичний період. Культурно-історичні взірці є культурно-історичними проявами, співпереживаннями вищих ідеалів. Вони виражають повноту багатовимірного буття (розмаї ідеалів), – враховують прагнення/бажання повноти буття, творчості, – і є правдивими, творчими, живими, оживляючими. Їм на противагу є стерильними і стерилізуючими, змертвілими і змертвляючими конструкції «масової культури» – псевдокультури (лже-культури) [11–12]: стереотипи, шаблони, містифікації, фальсифікації, шахрайства, крадіжки, продукти «інженерії душ», «духовні» маніпуляції, підміни...

³⁾ В новітній час науку підміняє фіктивна, – волонтаристська, масова і репресивна, – «освітянська (просвітянська) наука» псевдорелігійного і тоталітарного типу. Емпіричні результати цієї «масової науки» вимірюються заробітками на «освітянських» структурах – на дітях, на їх здоров'ї, зруйнованим і зтягненим дитинством, викраденням вільного часу дітей, ступенем нещадної експлуатації дитячої праці, зростанням безсмысленності «навчальної» праці школярів і студентів, прихованим безробіттям, безумним наростанням безсистемності/фрагментарності та довідковості «освіти» (достовірність пропонованих «наукових»

довідок нестримно зменшується, а отупляючий ефект їх механічного заучування зростає), порушеннями фундаментального права людини на свободу совісті, виробленням сектантських форм і методів «навчання», неймовірним виснаженням/марнуванням фізичної та духовної/творчої енергії дітей, а також суспільних ресурсів. Згідно аналізу тоталітарної псевдодійсності, сконструйованої зокрема в СРСР, фальшування та отупіння стають визначальними, всеохоплюючими суспільними процесами, досягають онтологічного рівня (А. Безансон [11]). В моделі Безансона припускається наявність демонічної складової псевдодійсності. Тоді масові «науково-освітні» техніки постають як демонічні – такі, що спрямовані на при звичаєння до контракту з нечистим, на згублення душі, на противагу сотеріологічним наукам/технікам минулого [13].

⁴⁾ Повість зачинає «Вечера на хуторі близ Диканьки». Інші повісті цього першого циклу повістей Гоголя розвивають і поглиблюють модель, задану «Сорочинской ярмаркой». Наші тлумачення «Сорочинской ярмарки» дають нові відповіді на питання, які постали свого часу в дискусії з приводу цієї повісті (див. сучасний огляд дискусії в статті Є. Левкієвської [14], яка пропонує і свою відповідь). Знав Гоголь малоросійську етнографію чи не знав? Повинен він був її відображати як художник чи ні, і як точно? Його тексти «етнографічні» чи «помилкові», «анти-етнографічні»? Аналізуючи цю дискусію, важливо і цікаво враховувати, що конкретно мали на увазі її учасники, говорячи про «помилки», «етнографізм» чи «анти-етнографізм» Гоголя, який «етнографізм» моделював чи свідомо ігнорував сам Гоголь, що таке «анти-світ» і як розуміти «анти»-сутності та їх моделювання. Як не парадоксально це звучить, можна сказати, що «Сорочинская ярмарка» – не етнографічна і не анти-етнографічна, але водночас вона і етнографічна, і анти-етнографічна. Гоголь враховує, застосовує, відображає в повісті не етнографічні описи малоросійського народу як такого, а традиції народних роздумів про нечисту силу. Він показує традиційні (селянські) уявлення про зло, але застосовує ці уявлення для моделювання неселянського, анти-селянського (анти-традиційного) світу. Він враховує і аналізує не культурні традиції, а те, що знаходиться поза їх межами, що нечистою силою порушує норми традиційної культури/моралі. Гоголь етнографічний у роздумах про анти-етнографічне, його текст виглядає «анти-етнографічним», бо це текст про анти-етнографічну

нечисту силу (яка симулює «етнографічність»). Нечиста сила не є ні українською, ні російською, чи іншою народною/етнічною, – хоча пишуть про «українську», «російську», «народну» відьму, або демонізують той чи інший народ, – вона лише імітує українськість, російськість, народність, а насправді спрямована проти Традицій, проти народної культури. «Анти-світ» – це той, що заперечує Світ, що проти Світа, це мана «світу» не по Правді. Гоголь не показує і не оспівує людське весілля – Світ людського життя, його тривожить і жахає весілля нечистого, торжество нелюдського. Нечиста сила імітує/симулює людське, маскується під нього, підміняє/викрадає його. Саме це моделює «Сорочинская ярмарка» – демонічний вихор, замаскований під людське весілля.

⁵⁾ Подібну, демонологічну, модель для (тоталітарної) псевдодійсності та псевдокультури, яка є її основою, розвиває А. Безансон [11] (див. також міркування М. Блюменкранца про підміни [12]).

⁶⁾ Див. праці П. Филиповича, Г. Нудьги, Т. Гундорової [1–3].

⁷⁾ Радянські «діячі культури» експлуатують такий ряд псевдосимволіки: «дівчина ≡ Вітчизна (батьківщина, рідна земля, Україна) ≡ Революція».

⁸⁾ Зокрема, Тараса Шевченка, Івана Франка, Віссаріона Белінського, Миколи Возняка, Павла Филиповича, Григорія Нудьги. Див. підсумок у згаданих вище публікаціях П. Филиповича і Г. Нудьги.

⁹⁾ Так, «Чурай» Шаховського порубав шляхтича за «честь Русскую», що Леонід Кауфман переказує 1974 р. у такий спосіб [6; 87]: «Батько Марусі, Гордій Чурай, був людиною хороброю, чесною. Він палко любив свою батьківщину й ненавидів її ворогів. Якось, під час сварки з одним шляхтичем, не витримавши його знущань з [1967: українського] народу, він вихопив із піхов шаблю і зарубав шляхтича.» У першому варіанті переказу 1967 р., – того ж Л. Кауфмана, – дається таке саме пояснення, слово в слово, крім єдиної відміни – «знущань з українського народу» [5; 93], замість «знущань з народу» у варіанті 1974 р. В усіх варіантах «ненависть до ворогів» не випадкова – це провідна настанова комуністично-радянської ідеології, «радянського патріотизму». Почуття «ненависті до ворогів» виховується, настирливо нав'язується на всіх рівнях освіти/просвіти. Пропонується такий «зразок» поведінки (який, очевидно, є анти-взірцем): якщо когось не вдається переконати

словами, то За такою схемою діє і «Маруся Чурай» Кауфмана (див. далі).

¹⁰⁾ Про формування, в XVII–XIX століттях, української еліти/інтелігенції та її паралельної (політичної/політизованої) культури див. працю З. Когута «Коріння ідентичности» [15].

¹¹⁾ З приводу «української патріотичної мелодрами» як структури «масової культури» див. дослідження Р. Тхорук, зокрема [16].

¹²⁾ Див. дослідження М. Еліаде [9], [13] та Кс. Сосенка [17].

¹³⁾ Див. видання [7–8].

¹⁴⁾ П. Филипович: «У Шаховського і в «Марусі», і в п'єсі «Казак-стихотворец» особливо, лунає великодержавний російський патріотизм. У Бораковського помітний національний український елемент, козакофільтство – спадщина романтичного періоду українського письменства.» – і т.д. [1; 168].

¹⁵⁾ Зокрема, редукція традиційної творчості до авторської, індивідуальної: реальний творець-трудівник описує реальні події, реальних людей, по реальних слідах – нічого «фантастичного», «таємничого», «мітологічного», все відображає реальну трудову діяльність.

¹⁶⁾ Може пропонуватися вульгаризований і карикатурний образ селянина, господаря на землі, який задається «теорією класової боротьби» (напр., у Л. Костенко). Дослідник «історичних» вимірів радянської «масової культури» С. Єкельчик доводить (цитата з обкладинки його книги «Імперія пам'яті» [18]): «Попри твердження цілої пострадянської української історіографії, сталінський варіант української культури не був результатом московського диктату й придушення «природних» національних почуттів місцевої інтелігенції. Республіканські бюрократи та інтелектуали, які інтерпретували туманні, проте потужні сигнали з Кремля, виявляється, були головними гравцями у формуванні сталінської історичної уяви.» Вони ж були і головними гравцями в конструюванні «(радянської) масової культури» та її невід'ємної, визначальної частини «(української) радянської літератури». Саме ж Видавництво відзначає (там же, с. 4): «Автор підважує стереотипні уявлення про сталінізм як всеохопну й дієву диктатуру і на основі численних архівних джерел аналізує обмеженість і часту неефективність державного контролю над культурою, важливу роль української інтелігенції у виробленні радянської моделі історичної

пам'яті та можливість «прочитати» ідеологічно витримані твори в українському патріотичному дусі. Було би спрощенням думати, доводить автор, що тогочасні російсько-українські стосунки – однобічний диктат «старшого брата». Вони насправді становили складну систему контролю, компромісів і конвенцій, до якої активно залучалися тогочасні українські інтелектуали.» Слід враховувати тогочасні керівні ідеологічні настанови про «*українське*», концепції «*українського*» та реалії пануючої «масової культури» – «*(української) радянської культури*», а також заховане протиставлення «*українського*», «*національного*» – традиційному, селянському (див. дослідження В. Нолла [19–20]). У війні, оголошеній «прогресивною культурою» соціалістичного міста нібито реакційній культурі села (традиційній культурі), інтелігенція масово стала, – виходячи з переважно соціалістичних переконань, з власної ініціативи, чи з примусу, – на бік тоталітарного режиму і взялася до ініціативного конструювання «паралельної культури» (див., наприклад, дослідження В. Нолла, С. Єкельчика та В. Хархун [21]). Слід обережно ставитися до висловлювань у радрежимі та до радтермінології; доречно вживати лапки: «український», «українська культура», «національний», «національна ідентичність», «національна спадщина», тощо, – або додавати «псевдо», щоб маркувати конструкції радянської «масової культури». Згідно демонологічної моделі А. Безансона це все структури тоталітарної псевдодійсності, страшна особливість якої – її демонічність.

¹⁷⁾ Радянську «Марусю Чурай» можна сприймати як прийомне дитя Великого Жовтня і соцреалізму (див. книгу О. Забужко «*Notre dame d'Ukraine*» [22]). Її підтримали і шестидесятники (можливо, переживаючи свій комплекс провини «митця» і шукаючи виправдання).

¹⁸⁾ В цьому виданні в кінці останнього наведеного рядка пісні є примітка Л. Кауфмана (с. 101), в якій за вуха притягнуто «поему» Боровиковського «Чарівниця», смисл якої цілком протилежний поширеним конструкціям «Марусі Чурай»; сюжет Боровиковського принципово відмінний від сюжету Шаховського–Кауфмана і не присвячений Марусі Чурай (багато інших джерел не критично ставлять баладу Боровиковського в ряд «Марусі Чурай», напр. шкільні підручники з української літератури): «¹ В наші дні існують два варіанти початку цієї пісні. В одному з них йдеться про дівчину, яка причарувала Гриця, в другому — про «чарівниченьку

справедливу». Безперечно, ці варіанти колись були поєднані, і це підтверджує поет Л. Боровиковський, який у своїй поемі «Чарівниця» наводить один з ранніх варіантів: «Не ходи, Грицю, на ту вулицю, Бо на тій улиці — дівки чарівниці: Одна дівчина чорнобривая — То чарівниця справедливая; Друга дівчина чарів не знала — То ж тая Гриця причарувала.»

¹⁹⁾ Див. працю М. Еліаде [9; 220–221].

²⁰⁾ У випадку «Марусі Чурай» – і небо.

²¹⁾ Див., напр., [10; 375]. Відповідь А. Пушкіна суголосна відповіді Л. Боровиковського. Саме це питання могло особливо хвилювати радмитців.

²²⁾ Метання «Марусі Чурай» між Богом і дияволом, демонізація традиційної культури є складовою конструкції А. Шаховського. Пісня «Ой не ходи, Грицю», як і вся конструкція «Марусі Чурай», використовується проти традицій молоді – любовних (вибору пари, щасливого сімейного життя), духовних, економічних: вулиці та досвіток (вечорниць) (див., зокрема дослідження В. Нолла [19–20]). Це своєрідна страшилка проти традиційної культури.

²³⁾ Саме історичне тло для «Марусі Чурай» стало конструкцією, а пісні, які їй «приписуються», здебільшого є піснями літературного походження, зміст яких суперечить традиційному світогляду.

²⁴⁾ Інше питання – що говорить цей вибір про тих, хто вибирав?

²⁵⁾ «Февраль 1917 г. Бердяев приветствовал. Падение "священного русского царства" как лже-теократии и "мужицкого царства" воспринималось им в русле творческих задач эпохи. Однако с течением времени Бердяев становится пессимистичней. За 10 дней до падения Временного правительства он пишет: "Традиционная история русской интеллигенции кончена... она побывала у власти, и на земле воцарился ад. Поистине русская революция имеет какую-то большую миссию, но миссию не творческую, отрицательную - она должна изблечить ложь и пустоту какой-то идеи, которой была одержима русская интеллигенция и которой она отравила русский народ" (см.: Русская свобода. 1917. №№ 24-25. С.5).» (Библиотека «Въхи»: <http://www.vehi.net/index.html>).

²⁶⁾ *Застереження про видання СІНТО* (Ксенофонт Сосенко. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. / Репринтне видання. – Київ: СІНТО, 1994. – 360 с.

(Тернопільський науково-дослідний інститут «Проблеми людини». Наукове видання.) [«Здано до набору 05.01.94. Підписано до друку 14.04.94.»]: Існує «Репринтне видання» 1994 р., яке насправді повністю репринтним не є. Користуватися цим перевиданням треба обережно, оскільки порівняння з оригіналом НПБУ, представленим в електронній копії на сайті «Електронна Бібліотека Культура України» (<http://elib.nplu.org>), вказує на можливі втручання в поля сторінок оригіналу та в їх порядок, на перенабір деяких оригінальних сторінок зі змінами. Крім того у перевиданні відсутня принаймні одна сторінка оригіналу (остання сторінка списку літератури з трьох сторінок в оригіналі). Результати порівняння перевидання 1994 р. з оригіналом книги 1928 р. на сьогодні такі: (1) у перевиданні змінено розміщення та числення вступних сторінок; перші десять сторінок в римському численні сформовано Видавництвом: тут і анотація (с. [IV]), передмова Чмихова (с. V–VI), і зміст (с. VII–X); далі без числення йдуть дві сторінки «Передмови» Кс. Сосенка та список літератури на двох сторінках (замість трьох в оригіналі); (2) у перевиданні пропущено/загублено (!) одну, третю, сторінку частини «Література/» (с. IX оригіналу); (3) у перевиданні перенабрано в ручному режимі і з відмінностями від оригіналу сторінку присвяти, саму сторінку перенесено – поставлено після другої сторінки «Літератури» (третя, вона ж остання, сторінка «Літератури» загублена); (4) відбулося ручне втручання у відображувані поля сторінок (зокрема, затерто наявні оригінальні номери перенесених сторінок); це, на жаль, дозволяє ставити під сумнів й інші сторінки перевидання; (5) всі сторінки змісту перенесено на початок книги у переддрукованому вигляді; тому сторінка з друкарськими похибками слідує одразу за с. 343, а не за с. 349 (остання сторінка змісту); (6) порівняння змісту оригіналу (с. 346–349, с. 355–358 pdf-файлу) та змісту перевидання (с. VII–X) виявляє, що зміст є перенабраним зі значними скороченнями (скорочені частини відображали/підкреслювали окремі важливі результати дослідження) і зі змінами в кількості, назвах, ієрархії заголовків та в розбитті на окремі підрозділи; розподіл матеріалу між сторінками не збережено, вилучено велику кількість заголовків з оригінального змісту; вказується тільки початкова сторінка підрозділу (в оригіналі – початкова і остання); виправлено деякі помилки оригіналу в номерах сторінок без відзначення такого роду втручань.

Застереження про фальсифікат «Укр. письменника»: Слід відзначити численні купюри у фальшивому «перевиданні» книги Кс. Сосенка «Українським письменником»: «С 66/ Сосенко Ксенофонт/ Різдво-Коляда і Щедрий Вечір: Культуролог. оповідь. – К.: Укр. письменник, 1994. – 286 с./ ISBN 5-333-014-26-4/» (Тираж 20 000 прим.). Цей радписьменницький фальсифікат сфабриковано під прикриттям титульної сторінки «Ксенофонт/ Сосенко/ РІЗДВО-КОЛЯДА/ І/ ЩЕДРИЙ ВЕЧІР/ Культурологічна/ оповідь/ Київ/ Український письменник/ 1994//», із зміненою проти оригіналу назвою та вигаданим, фальшивим жанровим грифом «Культурологічна/ оповідь/», зі знаком авторського права від 1994 р. за Сосенком Ксенофонтом (!) – «© Сосенко Ксенофонт, 1994/ © Коломієць В.Р., передмова, 1994//». Назва «Український письменник» маскує недавню назву «Радянський письменник». Якщо вірити титульній сторінці, фальсифікат сконструював Володимир Коломієць: «Редакція та текстологічна підготовка В.Р. Коломійця», – він же конструктор передмови «МИ – УКРАЇНЦІ, або СВЯТОСВІТ ПІЗНАННЯ/ Переднє слово редактора» (с. 3–8). Працю Кс. Сосенка піддано свавільній і захованій радписьменницькій цензурі. Передмова В. Коломійця фальсифікує наукові дослідження Кс. Сосенка та його висновки; цензурне вилучення примітки Кс. Сосенка про т. зв. «пантеон Володимира» вказує на одну з основних цілей фальсифікації. Вилучень частин оригінального тексту багато (як польового, так і теоретичного матеріалу). Текст праці Кс. Сосенка безжально *покримали* заради «наукової», «літературно-художньої», фальсифікації (на передостанній сторінці фальсифікату вказано: «Літературно-художнє видання»); лубочні малюнки на обкладинці фальшивки служать тим же цілям. У багатьох писаннях сучасних українських фольклористів, культурологів, просвітян робляться посилання на фальсифікат Коломійця як на оригінальну працю Кс. Сосенка. Ці посилання не мають ніякої, зокрема й наукової, цінності і говорять про загальний рівень. Правдиві дослідники та просвітяни мали б виключити фальсифікат «Українського письменника» з посилань на результати досліджень Кс. Сосенка і користуватися електронною копією оригіналу, доступною на сайті «Електронна Бібліотека Культура України» (<http://elib.nplu.org>).

Список використаних джерел:

- [1] Павло Филипович. Історія одного сюжету («У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської). – С. 157–195. // П.П. Филипович. Літературно-критичні статті. / Упорядкування, передмова і примітки С.С. Гречанюк. – К.: Дніпро, 1991. – 270 с. (Серія «Українська літературна думка») [2] Григорій Нудьга. Балада про отруєння Гриця і легенда про Марусю Чурай // Жовтень. – 1967. – № 2. – С. 131–138. [3] Тамара Гундорова. Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с. (Серія «Висока поліція»). [4] А.А. Шаховской. «Маруся, / Малороссійская Сафо./» – С. 769–830. // Сто русскихъ литераторовъ. Томъ первый. – Санктпетербургъ: Изданіе книгопродавца А. Смирдина. Въ типографіи А. Смирдина. 1839. – 830 с. (Назва у змісті: «Шаховскаго Кн. Александра Александровича: / Маруся. Малороссійская повѣсть.....769./») [5] Дівчина з легенди – Маруся Чурай. / Переднє слово Михайла Стельмаха. Упорядкування, підготовка текстів та післямова Л.С. Кауфмана. Портрет Марусі Чурай роботи художника Ф. П. Самусева. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1967. – 136 с. [«Здано на виробництво 30.IX 1966 р. Підписано до друку 11.II 1967 р.»; «Ціна 35 коп.»; «Тираж 40 000.»; «Виготовлено на Київській книжковій фабриці «Жовтень» Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, Київ, Артема, 23-а.»] [6] Дівчина з легенди – Маруся Чурай. / Упорядкування, підготовка текстів та післямова Леоніда Кауфмана. Вступне слово Михайла Стельмаха. Художник Валентина Ульянова. – К.: Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1974. – 108 с. – [«Здано на виробництво 28/IV 1972 р./ Підписано до друку 28/III 1974 р./»; «Ціна в штапелі 98 коп., в коленкорі 72 коп./»; «Тираж 25 000.»; «Виготовлено на Головному підприємстві республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держзавного комітету Ради Міністрів Української РСР у справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі, Київ, вул. Довженка, 3.»] [7] Дівчина з легенди. Маруся Чурай: Пісні. – Літературно-художнє видання. / Передм. Михайла Стельмаха. Упорядкування, підгот. текстів та післямова Кауфмана Л.С. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2005. – [Вступні 7 с.] + 120 с. [Це перевидання конструкції Стельмаха–Кауфмана–Хоменка 1967 р. Загальна передм. до видання 2005 року: Євген Жовтяк, Голова Київської обласної організації Української Народної партії. «Підп. до друку 22.08.05.» «Наклад 3000.» Перша сторінка обкладинки: «Українська/ народна партія/ школярям Київщини/ Шкільна бібліотека/ Дівчина з легенди/ Маруся/ Чурай/») [8] Українська література, 7 клас. 3-тє видання, перероблене і доповнене. / Василь Цимбалюк – К.: Освіта, 2000. – 496 с. (Навчальне видання). [9] Mircea Eliade. Traité d'histoire des religions. / Préface de Georges Dumézil de l'Académie française. – Paris: Payot, 1949. // Réimpression, 2001 (Bibliothèque historique Payot). – 395 p. («90. Solidarité costobiologique», p. 220–221) [10] А.С. Пушкин Сочинения в трех томах. Том второй. – Москва: Худ. лит-ра, 1971. – 455 с. – С. 375. [11] Ален

Безансон. Лихо століття. Про комунізм, нацизм та унікальність голокосту. / Переклад з французької, упорядкування, передмова «Слово про Алена Безансона» (с. 5–12): Тарас Марусик. Переклад додатків: Тарас Марусик, Олег Хома та Алла Лазарева. – К.: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2007. – 136 с. (Історія і сучасність). [Оригінальне видання: Alain Besançon. Le malheur du siècle. Sur le communisme, le nazisme et l'unicité de la Shoah. Fayard] [12] Блюменкранц М.А. Введение в философию подмены (Легенда в историко-философской перспективе). – Москва: «Весть – Вимо», 1994. – 88 с. [13] Mircea Eliade. Cosmologie et alchimie babyloniennes. / Traduit du roumain par Alain Paruit. – Paris: Gallimard (Collection «Arcades»), 1991. – 128 p. + [8 p.] [Titre original: Cosmologie și alchimie babiloniană. Éd. Vremea, Bucarest, 1937.] [14] Е.Е. Левкиевская. «Белая свитка» и «красная свитка» в «Сорочинской ярмарке» Н. В. Гоголя. – С. 400–412. // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С.М. Толстая. Российская академия наук. Институт славяноведения. – М.: «Индрик», 2002. — 432 с. («Библиотека Института славяноведения РАН. 15») [15] Зенон Козут. Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної та модерної історії України. / Переклад з англійської Софії Грачової за участі Олега Бобровського та за редакції Тараса Курила. Наукова редакція Тараса Курила за участі Віктора Горобця. Післямова Володимира Кравченка. – К.: КРИТИКА, 2004. – 352 с. [16] Раїса Тхорук. Драма й історія. Драматична історія про опіку над глядачем. // П'ятий міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Зони контакту: література і масова культура» Київ, 28–29 жовтня, 2010. [17] Ксенофонт Сосенко. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. – Львів: Накладом автора, 1928. – IX, 349, [4] с. [Електронна копія оригіналу на сайті: «Електронна Бібліотека Культура України» (<http://elib.nplu.org>)²⁶⁾ [18] Сергій Скульчик. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – К.: Видавництво «Часопис "Критика"», 2008. – 304 с. [19] Вільям Нолл. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. / Центр досліджень усної історії та культури. – К.: РОДОВІД, 1999. – 559 с. [20] Вільям Нолл. Паралельна культура в Україні у період сталінізму. // Родовід 1993. – № 5. – С. 37–41. [21] Валентина Хархун. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія. / В.П. Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с. [22] Оксана Забужко. Notre dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с. (Серія «Висока полиця»).

Олеся НАУМОВСЬКА (Київ)

**ОНІРИЧНА СЕМАНТИКА ПРОСТОРУ СМЕРТІ У
ФОЛЬКЛОРИ В КОНТЕКСТІ ДИСКРЕТНОСТІ
ІСТОРИЧНОГО ТЛА**

Анотація

У статті здійснено спробу простежити зародження і розвиток світоглядних уявлень, пов'язаних із вірою в продовження життя після смерті, а також їх відображення в усній народній творчості через мотив сну героя.

Summary

The article attempts to trace the conception and development of philosophical ideas associated with belief in the continuation of life after death, and their reflection in the folk traditions through the motif of hero's sleeping.

Із давніх-давен, із колиски людства, з усвідомленням кінечності земного буття наші пращури намагалися розгадати таємницю смерті, прагнули зазирнути за завісу людського життя, аби довідатися: що ж далі? Фактично, це питання було і залишається стрижневим в усі часи і в усіх народів. Страх перед Її величністю Смертю, прагнення відтермінувати її прихід або й зовсім не допустити його спричинили пошуки не лише засобів лікування різних хвороб, а й зилля молодості і безсмертя.

Тематика смерті і потойбіччя, а відповідно – й похоронно-поминальна, чинила колосальний вплив на культуру всіх народів, а відтак вона є надзвичайно важливою для досліджень у сфері як матеріальної культури кожного етносу, так і духовної, вербальну фіксацію якої вчені вважають дещо пізнішою за часом виникнення: «Зображальні версії виглядають деякою мірою важливішими для найдавніших епох. Як показують спеціальні дослідження, вони завжди є стадіально більш ранніми, ніж оповідні. <...> Будь-який давній міф (добі, наприклад, неоліту) може мати кілька варіантів у археологічних матеріалах як неоліту, так і наступних епох. А оповідна його версія зазвичай фіксувалася пізніше – в залізному віці. Безперечно, народи, які мали писемність у бронзовому віці чи навіть раніше, могли її записати вже тоді» [13; С. 25, 27].

Саме уявлення про смерть, продовження життя після неї і безсмертя лягли в основу культу предків, а відтак – і наскрізно «прочитуються» в обрядовому фольклорі, героїчному і казковому епосі, переважній більшості неказкової прози і т. ін. Значна кількість

інформації про ці уявлення міститься в міфах як одних із найдавніших творів різних народів світу, з яких ми дізнаємося і про створення світу, і про світоподіл, і про божеств, і про потойбіччя, і про його володарів, які з розвитком цивілізацій, на час фіксації текстів, переважно мали антропоморфні риси. «Питання про те, хто сотворив світ і хто зробив усе те, що є довкола нас, належить до найперших питань, які завдає собі людська дитиняча ще думка і на які шукає відповіді. <...> Дитиняча людська думка відповідає на таке питання дитинячим способом: те, що бачить довкола себе, переносить на весь світ і на його початки, уявляє собі творця світу як майстра, будівничого, тільки обдарованого більшою силою від будівничих людей. <...> І взагалі історія всіх релігій показує нам наглядно, як чоловік на кожному ступні свого культурного життя творить собі богів на образ і подобу своїх власних ідеалів», – писав великий мислитель українського народу Іван Франко [10; С. 128-129].

Більшість учених сходяться на тому, що віра у потойбічне життя молодша за людство, якщо за початок його формування вважати період з'яви істот, котрі мали зародки суспільного життя (на думку учених, близько 600 тис. років тому). Людина ж розумна – homo sapiens – існує близько 80 тис. років. Зі з'явою віри у потойбічне життя учені пов'язують і виникнення перших релігійних вірувань [8; С. 73], котрі датують 30-10 тисячоліттям до нашої ери, беручи до уваги археологічні дані – розкопки давніх захоронень. У захороненнях 80-40-тисячної давності археологами не виявлено жодних предметів вжитку, що наводить учених на думку про те, що первісні люди цього періоду ще не задумувалися про існування якогось іншого світу, окрім зримого. У пізніших же (які нараховують 30-10 тис. років) з'являються різні предмети – зброя, прикраси тощо, що свідчить про роздуми людини про можливість продовження життя після смерті [12; С. 5].

Хоча такій гіпотезі суперечать різні форми поховань, яких не характеризує наявність у них будь-яких предметів, проте сама форма захоронення яких яскраво свідчить про наявність уявлень про продовження життя, переродження тощо. Йдеться про поховання, які імітували позу ембріона в материнській утробі, що досягалося шляхом зв'язування трупа (таким чином рідні готували померлого до повторного народження на землі, перевтілення в живу істоту), традиція котрих як явище зберігалася в районах Подніпров'я до межі

бронзового і залізного віків. Також не містять інших предметів, проте пов'язані зі світоглядними уявленнями пізніші форми захоронення праху після кремації в горщиках, адже горщик для приготування їжі з перших плодів вважався священним предметом, що дозволяє встановити певний зв'язок: померлий сприяє врожаю і добробуту – душа із димом багаття піднімається в небо, від якого врожай залежить – прах вкладається в сакральний горщик (символ блага, достатку, ситості, ймовірно, ще з часів неоліту), який закопується в землю, від якої також залежить врожай. Таким чином, «відбувалася немовби біфуркація, роздвоєння магічної сили померлого родича: душа йшла в небо, а тіло – в землю» [8; С. 76]. Тим більше суперечливими гіпотезі про відсутність релігійних уявлень у разі відсутності предметів у місцях захоронень видаються звичаї деяких племен (як тих, що вже давно зникли, так і таких, які існують нині), в яких мертвих не ховали, дотримуючись певного обряду, а просто залишали лежати на розтерзанні диких тварин: племена давньої Персії, пізніше – Індія, Тибет, самоїди (фінське плем'я на Північному заході Сибіру) і камчадали (монгольське плем'я на Камчатці, сучасна назва – ітельмени), а також на Гавайях і в Африці та ін. Знаменитий грецький географ, сучасник заснування Римської імперії і кінця епохи еллінізму Страбон у своїй колосальній праці у 17 книгах «Географія», написаній приблизно у 44 – 7 р. до н.е., вказував на «диковинні звичаї зовсім варварських народностей», зокрема дербиків (племен, які селилися біля середньої Амудар'ї, між сучасними Туркменабатом і Бухарою) і каспійців: «Дербіки шанують Землю-Мати; вони не приносять у жертву і не їдять жодних істот жіночої статі. Чоловіків старших 70 років убивають, а трупи поїдають найближчі родичі; старих жінок душать, а потім хоронять. Чоловіків, які помирають до 70 років, вони не їдять, а лише хоронять. <...> Каспійці умертвляють голодною смертю людей, яким за 70 років, і викидають їхні трупи у пустельні місця; потім вони спостерігають здалеку: якщо побачать, що птахи стягують трупи з носилок, то вважають покійних блаженними, якщо ж дикі звірі чи собаки – то менш блаженними, якщо трупи ніхто не волоче, то вважають їх нещасними» [9; С. 491]. Поза сумнівом, такі звичаї не свідчили про відсутність надання мертвому тілу жодної цінності, а були пов'язані із певними світоглядними уявленнями.

Учені сходяться на тому, що давня форма віри в потойбічне життя пов'язана з анімізмом. Віра в духів і душі – *animae* – допускає

також і продовження життя душі, тобто, як зазначає видатний німецький теолог і історик релігії Карл Клемен, «первісна людина включала до свого оточення душі і духів, оскільки розрізняла в самій собі тіло і душу» [7; С. 14]. На думку вченого, неабияку роль у формуванні уявлень про душу відігравали сновидіння: під час сну первісні люди могли бачити переміщення себе чи інших людей у просторі, в той час як свідки їхнього сну заперечували будь-який рух, а також уві сні могли бачити померлих живими, з чого робили висновок про існування душі, яка може покидати тіло ще за життя і продовжує існувати після смерті людини. Відтак, саму смерть первісна людина почала сприймати як довгий сон, після якого людина прокинеться, і їй можуть знадобитися предмети щоденного вжитку. Ці уявлення, на думку дослідників, сприяли і осілості племені в певних ареалах, оскільки одноплемінники повинні бути поруч, щоб підтримати своїх близьких після тривалого сну [12; С. 5].

Такі гіпотези підкріплюються фольклорним матеріалом. Використавши дані з різних галузей знань, історик, етнограф, професор Є. Кагаров, класифікуючи міфи, виокремив в окрему групу психологічні міфи, для яких не лише сили і стихії природи, але і явища внутрішнього світу людини – сон і сновидіння, ілюзії і галюцинації, істерія, гіпноз, сомнамбулізм, емоції й афекти – були приводом для створення численних текстів [6]. Зв'язок сну з міфом та казкою намагалися розгадати Карл Абрагам («Сон і міф. Нарис народної психології»), З. Фрейд («Поет і фантазія»), А. Кун («Про походження вогню і божественного напою»). Ідеї А. Куна про зв'язок сну з казкою та міфом і появу різних міфологічних фігур були розвинуті Дельбрюком, Штейнталем, Мюллером, Шварцем [1; С. 6]. Мотиви сновидень, вважав К.Г. Юнг, можуть виражати своє несвідоме значення, а елементи, які переходять у зорові образи, мають символічний зміст. Інакше кажучи, сон виражає ситуацію за допомогою метафори. Проте, наголошував учений, жоден символ сну не може бути відокремлений від людини, яка цей сон бачила, тож навряд чи можна достеменно класифікувати сні та їх символіку. Окремі символи (мотиви), які зустрічаються дуже часто (падіння, політ, переслідування хижими звірами чи ворогами), є спільними для сну і для казки, але ці мотиви необхідно розглядати в контексті всього сну, а не як поодинокі шифри [14].

На думку відомого вітчизняного фольклориста Л. Дунаєвської, «мотив сну – як мотив смерті і відродження – споріднений з

давньоіміфологічним мотивом вмираючого і воскресаючого божества, сягає генези тотемного покровителя, здатного воскресити посвяченого у світ предків» [3; С. 264].

На користь цієї точки зору свідчать і студії видатного англійського етнографа й історика релігії Дж.Дж. Фрезера, який у своїй фундаментальній праці «Фольклор у Старому Заповіті» наводить легенду, яка побутує на Каролінських островах, за якою колись люди не знали смерті, точніше, смерть була лише коротким сном. Люди помирали разом зі зникненням місяця і пробуджувалися до життя з новою його з'явою, немовби прокидаючись після освіжаючого сну. Але якийсь злий геній перетворив цей легкий сон на безпробудний сон смерті. За повір'ями австралійського племені вотьобалук, у давнину всі тварини були чоловіками і жінками. Коли ж деякі з них умирали, місяць наказував померлим вставати, і ті знову оживали. Фрезер зазначає, що ця «легенда є відображенням первісної форми релігійного мислення – поклоніння тваринам (так звана зоолатрія): різниця між людиною і твариною – лише уявна; вигляд тварини – лише зрима оболонка, під якою схована справжня людина» [11, С. 44-45].

В уснословесних зразках сон героя означає смерть. У космогонічному міфі шумеро-аккадської цивілізації для порятунку молодшого покоління богів від знищення їх прародителем Апсу бог мудрості Ейя за допомогою замовлянь надсилає на останнього безпробудний сон і смерть. У хетському міфі з категорії «про вмираюче і воскресаючи божество», що уособлює щорічне вмирання і оживання природи, бог плодючості Телепінус, розгнівавшись на інших богів і на людей країни хетів, іде світ за очі і засинає на краю болота, позбавивши таким чином землю усіх живодайних сил природи, що ледь не призвело до загибелі світу.

Такий мотив є дуже поширеним у героїчному епосі. Приміром, герой циклу юнацьких пісень південних слов'ян Марко Королевич – реальна історична постать, син короля Вукашина, який загинув 10 жовтня 1394 року в бою на Ровині, будучи союзником турків у період визвольних змагань південних слов'ян від турецької навали у 14 ст. під проводом сербського князя Лазаря. Однак південні слов'яни, особливо македонці і болгари, оспівують Марка Королевича як героя, відданого захисника своєї Вітчизни і свого народу. Надзвичайно поширеним є мотив сну Марка Королевича: за численними варіантами пісень і легенд, герой не помер, а

усамітнися в гірській печері чи на острові зі своїми конем і мечем, де спить міцним сном, та коли його народу знову загрожуватиме страшна небезпека, Марко пробудиться і знову встане на захист своєї землі.

Аналогічні мотиви містить і опришківський фольклор: поранений Довбуш однією рукою підіймає скелю, де й спить до сьогодні, проте встане і знову візьме до рук топірець, коли український народ перебуватиме у великій скруті.

Подібні мотиви фігурують у творчості різних епох і різних народів, які перебувають під чужоземним гнітом. Загальновідомою є легенда давніх кельтів про короля Артура, котрого у передсмертний час феї перенесли на чудесний острів Авалон, де король спить богатирським сном, та у лютий час знову повернеться до свого народу. Скуті чарівним сном і чекають на майбутнє пробудження в народних епічних творах грузинська цариця Тамара; Семетей, син Манаса, та інші герої киргизького епосу; німецький імператор Фрідріх; Карл Великий; чеський святий король В'ячеслав і словенський – Мятв'яж та ін. [4; С. 105-106].

Не менш поширеним є мотив сну, співвіднесеного зі смертю героя, у казковому епосі. Яскравим прикладом слугують німецькі казки «Білосніжка» і «Спляча красуня», в яких героїні не помирають, а засинають мертвим сном і оживають від поцілунку нареченого, тобто тимчасова смерть еквівалентна сну.

Іноколи ж сон символізує тимчасову смерть, пов'язану з ініціацією героя:

- *«Наймито́к пішов. Чи рубав, чи не рубав, та ліг на дрівця й заснув. Приходить Ох – аж він спить. Він його взяв, звелів наносити дров, положив на дрова зв'язаного наймита, підпалив дрова... Згорів наймит! Ох тоді взяв попільце, по вітру розвіяв, а одна вуглина і випала з того попелу. Ох тоді і сприснув живущою водою, наймит знов став живий, тільки вже моторніший трохи. Ох оп'ять звелів дрова рубати – той знов заснув. Ох підпалив дрова, наймита спалив, попільце по вітру розвіяв, углину сприснув живущою водою – наймит знов ожив і став такий гарний, що нема кращого! От Ох спалив його і втретє, та оп'ять живущою водою сприснув углину – і з того ледачого парубка та став такий моторний та гарний козак, що ні здумать, ні згадать, хіба в казці сказать» («Ох»)* [5].

- *«От увійшов у ліс, підійшов до дерева, цюкнув сокирою, упав ниць та й заснув. Спав-спав... Коли це за який там час чує – хтось його будить: – Уставай, уже твоє щастя поспіло, вставай! Дурень прокинувся, коли гляне – аж стоїть корабель: сам золотий, щогли срібні, а вітрила шовкові так і понадимались – тільки летіти!» («Летючий корабель»)* [5].
- *«Коло тої хижки побачив настромлені на кілках людські голови. Порахував: дев'яносто дев'ять! <...> Вигнав кобили на толоку й доглядає. Але йому захотілося спати. Хлопець не дався, та сон його переборов» («Про Сейпентел Ілонку»)* [5].

Такими ж є і богатирський сон героя після перемоги над супротивником, а також формули на кшталт «як же довго я спав» після оживання персонажа: *«Мама й собі тої травички зірвала. Нарешті прийшла до палацу. Заходить, а син лежить неживий. Вона притулила голову до тіла, приклала травичку до шиї. Син і пробудився: – Ох, як я довго спав» («Казка про Лугая»)* [5].

На зв'язок сну зі смертю вказує російський фольклорист Гура О.В., описуючи різні виверти, до яких вдавалися злодії в Росії: щоб приспати хазяїв, розсипали навколо будинку чи перекидали через нього землю з могили; обходили навколо будинку з відрізаною рукою мерця, з мітлою, якою підмітали хату, в якій лежав мрець; запалювали свічку від покійника або ж узагалі свічку з жил чи жиру мерця [2].

Цей же зв'язок простежується і у табуванні сну в певні часові проміжки (опівдні та на заході сонця) та просторові локації (у «нечистих», лімінальних зонах – на межі, на перехресті тощо), а також і на обрядовому рівні, де він виявляється у звичаях нічного чатування, утримання від сну в похоронній і в деяких циклах весільної, родильної та календарної обрядовості.

Список використаних джерел:

1. Абрагам Карл. Сон и миф. Очерк народной психологии / Карл Абрагам. [пер. с нем. М. Кадин]. – М.: Современные проблемы, 1912. – 114 с.;
2. Гура О.В. Сон. / Славянская Мифология. <http://pagan.ru/slowar/s/son8.php>;
3. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій. – 2-е вид., стереотип. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 304 с.;
4. Жирмунский В. Народный героический эпос. / Сравнительно-исторические очерки. – Москва-Ленинград, 1962. – 433 с.;
5. З живого джерела. Українські народні казки в записках, переказах та публікаціях українських письменників. / Упорядк., вступна стаття та примітки Лідії Дунаєвської. – Київ:

«Радянська школа», 1990. – 512 с.; 6. Казаров Е.Г. Мифологические заметки. – Богословский вестник, 2 №7/8 (1913) – Страницы: 553–563; 7. Клемен Карл. Жизнь мертвых в религиях человечества. – М., 2002. – 224 с.; 8. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1988. – 784 с.; 9. Страбон. География. Книга XI, гл. XI. / Перевод Г.А.Стратановского. – Ленинград: «Наука», 1964. – 948 с.; 10. Франко І. Сотворення світу / Передм. В.Ф.Погребенника. – К.: Обереги, 2004. – 160 с.; 11. Фрэйзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете. – М.: Изд-во политической литературы, 1989. – 296 с.; 12. Чайковский А. Е., Капочкина Н. А., Кудрявцев М. С. История религий / Учебное пособие. – Нижний Новгород, 2001. – 156 с.; 13. Чмихов М. Від яйця-райця до ідеї Спасителя: Монографія. – К.: «Либідь», 2001. – 432 с.; 14. Юнг К.Г. Избранное / Карл Густав Юнг; [пер. с нем. Е.Б.Глушак, Г.А.Бутузов, М.А.Собуцкой, О.О.Чистяков; Отв. Ред. С.Л.Удовик]. – Мн.: ООО «Попурри», 1998.– 448 с.

Олег ПАВЛОВ (Київ)

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНА ФУНКЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК

Анотація

У статті йдеться про фольклорний текст, зокрема, казку як реалізацію змістів колективного несвідомого завдяки феномену так званої «трансцендентальної» функції, яка виникає як прояв напруги між свідомістю та несвідомими змістами. У цьому контексті здійснюється спроба ампліфікації української народної казки “про тварин” “Колобок” та її трансцендентної поліаспектності.

Summary

The article is considered to the folklore text, including the folk-tale as the implementation of contents of the collective unconscious through the phenomenon of so-called "transcendental" function, which occurs as a manifestation of tension between the conscious and unconscious contents. In this context, attempts to amplify the Ukrainian folk tale about animals "Gingerbread Man" and its transcendent multidimensional sense.

Словник іноземних слів, посилаючись на філософію І.Канта, визначає трансцендентальну функцію, трансцендентний, як “той, що лежить поза межами свідомості, непізнаваний” [1]. Романтичний трансценденталізм американського літературно-філософського напрямку середини ХІХ століття, який очолював Р.У. Емерсон, вбачав у трансценденталізмові шлях до звільнення особистості через духовну свободу, самовдосконалення, наближення до природи, що

звільняє людину від вульгарно-матеріальних інтересів. К.Г.Юнг, виходячи із концепції аналітичної психології, під трансцендентальною функцією мав на увазі психічну функцію, яка “виникає в результаті напруги між свідомим і несвідомим, яка їх об’єднує” [3]. Метою і смислом трансцендентальної функції як речі в собі, що наповнює себе смислом незалежно від антопотопографічної залежності і феномену в суті своїй позакультурного і буття якого перебуває поза людським буттям, можливо, є парадоксальне прагнення реалізації у людському бутті у формі так званої доброї волі трансцендентальної функції, аби воочевидись через его-свідомість і для его-свідомості. Одним із порталів реалізації трансцендентного є фольклор. При чому напрошується зауваження, що подібна реалізація потрібна не трансцендентним смислам, які втілюють себе часом у агресивно-нав’язливих символах, а необхідна самій людині і її психе.

К.Г. Юнг пише про трансцендентну функцію як про функцію зв’язку між протилежностями, маючи на увазі свідоме і несвідоме, тезу і антитезу. Але водночас зауважує про неможливість енергетичної рівності протилежностей, оскільки це може викликати застій і стагнацію, що з іншого боку викликає небезпечне накопичення життєвих енергій. Тим часом самостворюються умови, завдяки яким виникає нова об’єднуюча функція, яка виводить за межі протилежностей. Далі Юнг пише: “Але вона виникає природно із тієї регресії лібідо, яка викликана її накопиченням. Оскільки внаслідок повного роздвоєння волі, прогрес стає неможливим, то лібідо спрямовує себе назад, потік нібито тече до свого джерела, тобто за умови застою і бездіяльності свідомості виникає активність несвідомого, де всі диференційовані функції мають спільний архаїчний корінь, де живе та змішаність змістів, чисельні залишки якої виявляє первісна ментальність” [5; С.81].

Власне, йдеться про те, що трансцендентальна функція означає зв’язок між раціональним та ірраціональним, як пише Юнг, “є містком через провалля між свідомим і несвідомим” .

Чи не спостерігаємо ми того самого, коли йдеться про фольклор, зокрема, про чарівну казку? Аналіз символіки, казкових мотивів, які часом бувають на перший погляд сюрреалістичними, такими, що можливо грішать оніризмом, свідчать про нав’язливе прагнення несвідомого донести до нас щось таке, (суч. людською мовою – інформацію), що у звичний для нас спосіб зробити

неможливо, оскільки, як пише К. Юнг: “Здоровий глузд страждає обмеженістю і упередженістю, оскільки він надає перевагу одній конкретній можливості за рахунок інших. У свою чергу, здоровий глузд завжди був заснований на досвіді, тобто, на тому, що уже відомо. Як правило, він не спирається на щось нове, ще невідоме, що, за певних умов, могло б значно збагатити спрямовуючий процес. Такого бути просто не може по тій самій причині, що змісти несвідомого виключені із свідомості ” [6; С.17]. Тим часом, маємо ірраціональне джерело, яке пробує встановити комунікативні зв’язки із тим, що психоаналітики назвали его-свідомістю. Це, звісно, може бути підказка-інформація, яка стосується делікатних інтимних сфер особистості, коли йдеться, власне, про сон і про особистість. Але й може бути програма для стратегічного вирішення чи застереження внутрішніх ментальних конфліктів цілого етносу. Звісно, очевидна суперечність полягає в тому, що з одного боку джерело є так званим колективним несвідомим, світом архетипів, а з іншого – універсальними змістами, що апріорі налаштовані на етнічну ментальність і етнічну мову, оскільки тільки в такий спосіб можлива їх реалізація. У таких комунікативних відношеннях можна вбачати певну внутрішню напругу між аспектами колективного несвідомого (а не протиріччя “несвідоме – свідоме ”), і така картина на перший погляд має парадоксальний вигляд. Але в комплексі внутрішні протиріччя у сфері структур несвідомого і напруга між его та колективним несвідомим створюють певні передумови енергетичного заряду для контакту із світом его через символ у формі фольклорного тексту як метафізичної реалізації трансцендентальної функції. З одного боку ми можемо говорити про те, що це функція чогось символічного, що це символ, який неможливо остаточно розгадати і він, символ, завжди буде викликом нашому інтелекту, почуттям і усталеному благополучному світогляду, а з іншого – що фольклор є маніфестацією трансцендентальної функції. Принагідно виникає ще одне питання: зважаючи на апріорну неможливість остаточно розгадати “лист-символ”, надісланий нам із світу архетипів, чи не є фольклор і мистецтво взагалі якимись побічними психічними продуктами, а основна мета “метафізичних листів“ є зовсім іншою, такою, про яку нам важко уявити з огляду на печальну обмеженість того, що називається “розум“, “інтелект“ і т.ін. ? Несвідоме видає нам свій продукт, який ми називаємо “мистецтво“, “фольклор“, “казки“,

аплодуємо завзято естетиці і поетиці текстів, а врешті це може виявитися побічним продуктом чогось такого, про що ми і помислити не сміли, оскільки б це означало повну девальвацію, інфляцію і врешті руїну “здорового глузду”, такої звичної благополучної картини світу, у якій нам тепло і затишно. У цьому контексті можемо розмірковувати, як це робив З.Фрейд, про мистецтво як продукт неврозу або як, власне, про невроз. Та цього замало, оскільки щось підказує, що саме несвідоме як символ таємниці, яку ми називаємо “буття ”, несе в собі значно важчі смисли, які не обмежені парадигмою еволюції душі, як всього-на-всього знаку людської его-свідомості. Недаремно у найдавніших, як вважається, “казках про тварин” , якщо пильно придивитися, можна прочитати екзистенцію смерті як один із аспектів і як найголовніший знак символу смерті, що вказує на феномен життя як на продукт смерті.

Такі собі простенькі, на перший погляд, казки про тварин є текстами поліфункціональними. Деякі із них взагалі нагадують ледь не листи-попередження із потойбіччя або так званого смислового поля. Для прикладу візьмемо один із аспектів відомої казки. “Колобок” має два центральні образи. Це такі милі нашому серцю Колобок і Лисичка-сестричка. Колобок є куля. Сфера. Як відомо куля є символом космічного порядку, сферичних планетарних орбіт. Куля є символом душі, якщо згадати Демокріта і його атомістичну ідею стосовно того, що душа складається із невеличких вогняних кульок. Але куля є також і символом образу Бога. К. Юнг у роботі “Спроба психологічного тлумачення догмату про Трійцю” пише: “ Бог – це безкінечна сфера, її центр перебуває скрізь, а границь просто не існує ” [4; С.57]. Юнг зазначає, що цю тезу цитували всі великі західні філософи ще із часів Плотіна. Куля чи Сфера – один із найвражаючих образів, який використовували для репрезентації божественних явищ, а інколи - як символ внутрішнього центру людської душі. Не дивно, що в аналітичній психології Куля – символ Самості. А Самість, як відомо, є центральним архетипом, архетипом цілісності, є об’єднуючим принципом в області людської психіки і займає центральне місце в керуванні психічним життям індивіда, а тому є вищою владою. З іншого боку, Самість, як і будь-який символ, є до кінця непізнаваним, вона характеризує буття, яке може бути описане тільки частково і тому вона означає трансцендентальне поняття, оскільки передбачає існування несвідомих факторів, які

заявляють про себе завдяки трансцендентальній функції, що в даному конкретному разі заприявлена в казці. Таким чином, такий собі веселий Колобок, що відбився від рук діда і баби, несе безліч смислів.

Лисичка, як відомо із багатьох народних традицій, тваринка, що втілює собою хитрість і підступність. В Давньому Римі вона вважалась демоном вогню. У давньому Китаї лисиць вважали особливо хтивими тваринами і тому розтерті текстикули додавали до вина як засіб любовного напою. У Давній Японії дух лисиці Кокі-Тено може спричинити у людини божевілля і самогубство. У японських переказах лисиця має також роль відьми.

Врешті, поряд із риссю, рудою білкою лисиця є символом диявола і входить до його свити.

Що ж відбувається в казці про Колобка?

“Зустрічається з лисичкою.

- Колобок, колобок, я тебе з’їм!

- Не їж мене, лисичко-сестричко, я тобі пісні заспіваю.

- Ану, якої?

- Я по коробу метений,

На яйцях спечений, -

Як од баби та од діда втік,

Так і од тебе втечу!

- Ану-ну, ще заспівай! Сідай у мене на язиці, щоб мені чутніше було.

От він сів та й давай співати:

- Я по коробу метений,

На яйцях спечений...

А лисичка його – гам! Та й проковтнула ” [2; С.50].

Текст казки, що є продуктом смислового поля, яке перебуває в шарах поза причинних і позахронотопних, дозволяє передбачати події, “знати” їх поза причинного пояснення цього знання. Люди, котрим було дано таке знання (казкарі, кобзарі, мольфари, шамани) не можуть пояснити можливі помилки так званої реалістичної егосвідомості і перспектив світу. Вони є лише носії “знання”. Можливості трансцендентальної функції, яка виникає із сполучення змістів несвідомого із змістами свідомого є поліаспектними і безмежними. Один із цих аспектів – фольклорні тексти. І що вони давніші, як казки про тварин, то названа функція заявляє про себе

очевидніше. Тому казка “Колобок”, яка здається на перший погляд звичайною казочкою про тварин, а є, власне, застереженням про те, як диявол ковтнув Всесвіт, оскільки людський Всесвіт зазнав інфляції, досі залишається тільки казкою.

Список використаних джерел:

1. Новий словник інішомовних слів. Л.І.Шевченко, О.І.Ніка, О.І.Хом'як, А.А.Дем'янюк. “Арії” – Київ, 2008.
2. Семиліточка. Українські народні казки у записах та публікаціях письменників XIX – поч.XX ст. / Упорядкування, передмова та примітки доктора філологічних наук, професора Л.Ф.Дунаєвської. – К.: Веселка, 1990. – С.50.
3. Толковий словарь по аналитической психологии. В.В. Зеленский. – Издание 3-е, исправленное и дополненное. – М.: Когито-Центр, 2008.
4. Юнг К.Г. Попытка психологического догмата о Троице// Юнг К.Г. Ответ Иову. – М.: Канон, 1995. – С.57.
5. Юнг К.Г. Психологические типы. – М., 1995. – С.81.
6. Юнг К.Г. Трансцендентальная функция.// Синхронистичность. Рефл-Бук. – Ваклер, 1997. – С.17.

Дарина АНЦИБОР (Київ)

THANATOS В ОНІРИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ

Анотація

В статті висвітлюється питання засвоєння й сприйняття символів, які позначають смерть, в традиційних українських тлумаченнях сновидінь. Традиція снотлумачень завжди поєднується зі сприйняттям інших концептів в кожній культурі. В статті подається аналіз кількох найчастотніших онірем, пов'язаних із танатологічними уявленнями.

Summary

The article is devoted to the problems of understanding death-meaning signs in the traditional Ukrainian dream interpretation. The tradition of dream-telling always combines with other concepts in every culture. In this article we describe the connection with some of the most popular onerimic thanatologic signs.

Сон часто у фольклорі асоціюється із потойбічним світом, здавна вважалося, що в сплячої людини душа в тілі відсутня, тому не можна раптово будити того, хто спить, бо така людина може померти тощо.

У психофізіології прийнято вважати, що сон – це особливий стан організму, який характеризується призупиненням чи значним знищенням рухливої діяльності, зниженням функції аналізаторів,

зниженням контакту з навколишнім середовищем, більш або менш повним відключенням свідомості [1, 297].

На початку ХХ століття найбільше розповсюдження отримали уявлення, що причиною появи сну є накопичені за день у мозку (лікворі) токсичні речовини [1, 298]. Але навряд чи одним фактором можна було би обмежитися. До того ж, додаткові дослідження сіамських близнюків, які мають однаковий кровообіг, показали, що засинають вони також далеко не завжди одночасно. Як бачимо, навіть психофізіологи не можуть дійти до остаточного висновку щодо самої природи появи сновидінь. Недивно, що ця тема повсякчас виринає й отримує своє пояснення і в традиційній культурі будь-якого народу.

Для зручності аналізу оніричних тлумачень пропонується запровадити нову мінімальну концептуальну одиницю – онірему – на позначення предмету, явища, дії, які наснилися суб'єкту фольклору та які необхідно розтлумачити з метою дізнатися майбутнє.

Якщо прослідкувати за тенденцією до інтерпретації сновидінь, то помітно, що оніреми декодуються за дзеркальним принципом – принципом оберненої аналогії (весілля сниться до суєти чи хвороби, похорон – до довгого життя, хворий – до одужання, піп – це чорт тощо). Семантика знаків у потойбіччі також перетворюється на протилежну [2, 162]. Народ неначе уявляв сон як віддзеркалену реальність або як паралельний світ – таке собі квазіпотойбіччя, в якому все має трактуватися навпаки або ж неначе натяками, часто фонетичними, асоціативними. Звідси тлумачення на кшталт «риба – рие», «сніг – сміх», «міст – хтось моститься», «гора – горе» тощо.

Сон і дійсно за всіма зовнішніми ознаками близький до смерті. В. Зазикін в роботі, присвяченій еротичним символам, пов'язаним із землею, доходить до цікавого висновку, ототожнюючи яму й печеру з жіночим лоном, а опісля вже лоно із могилою. Вибираючи приміщення для сну, людина підсвідомо шукає материнське лоно. Людина, яка засинає, нагадує померлого вже одним тільки *заплющуванням очей*, що виводить її в іншу ситуацію – царство чорного кольору. Це колір землі й ночі [3, 54]. Водночас це й колір смерті, траурний колір. Можна продовжувати пошук таких паралелей безкінечно, але всі вони врешті покажуть велику спільність сну й смерті та тісне переплітання цих явищ навіть за теперішніх умов.

Водночас варто відзначити особливу специфіку тлумачення сновидінь. Людина таким способом пророкує собі важливі зміни в

житті, і надзвичайно популярними в цьому аспекті є тлумачення, пов'язані з хворобами чи смертю.

Потракування онірем, які сняться до смерті, має глибоке коріння й часто приховує в собі рештки міфічних уявлень чи відображають конденсовані світоглядні вірування стосовно найвизначніших віх життя.

Р. Гузій, досліджуючи народну танатологію Карпат, наводить цілий ряд тлумачень снів, які, як вважається, пророкують смерть, та знаходить схожі конотації в іншому фольклорному матеріалі. Наприклад, існує чимало повір'їв, в яких мухи, яких багато в домі, де є помираючий чи небіжчик, ототожнюються з душами померлих. Таким чином, не випадковим видається й тлумачення сну, в якому бачиться повно мух у хаті, що віщує смерть, бо «мухи – то душі» [4, 294 – 295]. Оскільки душа предка нерідко уявлялася у вигляді метелика, павука (звідси й заборона вбивати цих комах, бо, можливо, це чиясь душа), бджоли, то і вві сні відповідно ці оніреми трактувалися як знамення смерті.

На підтвердження тези про обернене, віддзеркалене сприйняття символу уві сні, можна привести тлумачення про весілля, яке сниться на неприємну суєту, а інколи й на смерть.

Дослідники ще у XIX столітті неодноразово звертали увагу на прямі паралелі між обрядами, а також лише неприховане «цитуння» одного обряду в іншому: наприклад, зокрема, ознаки весілля в поховальному обряді неодружених, коли померлу дівчину вбирають у весільні шати, або оспівування смерті як одруження в голосіннях і думах тощо [3, 51].

Таким чином, з точки зору оберненої аналогії, для носія традиційної культури цілком природним стає трактування весілля, що сниться, як вісник саме смерті, котра і є фактично свого роду віддзеркаленням статусу лімінальної особи в реальному світі.

Поруч із трактуванням снів у дзеркальній проекції існує чимало тлумачень снів на смерть, які мають саме спільні риси із елементами похоронного обряду. Наприклад, звичай везти покійника саме на підводі фактично стає авантекстом при трактуванні одного з символів наступного сну: *«коли чоловік мав померти, то приснилось, що померлий знайомий приїхав білим конем і тягнув лежаче дерево і заціпив ним стояче зелене дерево. Воно впало і він потягнув його за собою. Мені дуже було тяжко хотіла причепити свій тягар, а вони його не взяли. Через пару днів помер чоловік»* (Анк. №18). А ось

приклад оніричного наративу, в якому з такої підводи «вчасно» зійшли: *«Мене до операції вьозли на підводи на чорному коні. І я всьо прошу, шо ще провезить, а вон встав і каже: "Я Вас дальше не повезу". І я тоді поняла, що мене не будуть оперіровать і буде щось зо мною ще. І так воно пошло...»* (Анк. №32).

До поховальних символів, безперечно, належить і яма (один із найбільш читабельних у плані дешифрування концептів) : *«перед тим, як хтось помирає з рідних сниться свіжопереорана земля, або свіжа викопана яма»* (Анк. №25); *«...Як ото щось таке було, що Богдан наївся клофєліну [...] І тоді ми в такій суматосі, ну ж жалко, він [...] зовсім був малий. І чи то що я так думала, ну, в нас тоді напяржонка була, раз разом сниться мені мама, що десь такі, як у нас у Карпатах там є, що десь гора, гора, а між нею таке ото поле, а там вода десь б'є, камінці і всяке таке. [...] А, сниться ж що ото ж така природа, і що Богдан Шостаків лазить там по горі, по горі - і падає з тої гори. І падає, і я ж бачу, а зробити нічого не можу. І він падає, реально падає, і там десь на тому мама моя хапає цього Богдана і викидає. Тільки й того сказала, що не кричи, не цей, бо я його викинула. І він викарабквся. Думали, що вмере...»* (Анк. №58).

Хата – це наступна онірема з яскраво вираженою поховальною семантикою. Оскільки сон є квазіпотойбіччям, то й хата, що в ньому наснилася, приймає риси домовини: *«Колись приснилася хата моєї колишньої сусідки, яку я не бачила і не згадувала багато років. Вікна була закопчені, брудні. Все таке запусене, чорне, незрозуміле. А я ще й кажу, наче і баба жива, а хата така запусена, начебто її нема. І хтось зі сторони каже - так її вже й нема! і через пару днів дізнаюсь, що вона померла»* (Анк. №8). Одним із найбільш вірогідних стосовно летального завершення в таких контекстах вважається сон, в якому сниться спалена або завалена хата.

Аналізуючи дані, зібрані з різних областей України, вдалося помітити певну тенденцію в тлумаченнях сновидінь, яка засвідчила наявність більшої кількості християнських потрактувань у відповідях респондентів із західних регіонів України. Зокрема, бджоли та мухи в багатьох легендах виступають помічниками Бога або Діви Марії [5, 368 – 370]. У снах поява цих комах віщує смерть когось із родини.

У тлумаченнях сновидінь відобразилося також поширене в християнській традиції порівняння людського життя з полум'ям свічки: *«Свічка як сниться, як догоряє та свічка, то кажуть, то та людина помре. Я знаю то точно. От я бачила - розкажу вам, шо то*

було перед Новим роком в нас, 11 листопада, да, то моя хресна, да тут жінка так спонтанно померла. І мені перед тим сниться сон, що ми в директора школи якимось ми говоримо, і вона мені говорить: "Я хвора", так і так. І свічка в нас появляється. У мене свічка така велика горить, а в неї аж чорна, така мала свічка, знаєте, тоненька... І каже Юля: "Диви, Марійко, моя, - каже, - згасла свічка". А я її запалила - і десь звідкись взялася така річ... То й ка - тримайте на консерві (як консерва), то там і поставила її так і кажу: "Та тримайте, держіть, щоб, - кажу, - не загасла". І та свічка в неї загасла... Слухайте: на другий день жінка померла. За свічку я точно знаю... що як свічка горить у сні, чи горить, чи догоряє, то людина помере» (Анк. №55).

Однією з найбільш характерних в контексті християнства онірем є хрест: сниться «хрест перед смертю» (Анк. №22). Інколи він символізує важкі випробування, хвороби, серйозні проблеми: «Я, як пішла на операцію, передо мною стояв хрест, такий, як в батька в церкві, як батюшка дає. Один щезає - другий стоїт, другий щезає - третій. Три хрести. Я прокинулась, давай думать, що ж це може бути, що я у сні побачила хрести. Я чула давно, що якщо то всьо те - це недобре. А щоб його розтолкувати, це треба в священнослужителя... А я бачила три хрести» (Анк. №32).

Чимало прикмет із реального життя носія фольклорної традиції виконують визначальну роль при тлумаченні сновидінь. В даній роботі пропонується зупинитися на образі дерев, які віщують смерть хазяїну, що є досить поширеним явищем у слов'янському фольклорі.

На Косівщині можна зустріти усталену формулу «*ніти у вишеньки*» на позначення *померти*. Так само в тамтешніх селах вважається, що вишні сняться на смерть. У вишняках знаходиться цвинтар в селі, де здійснювався запис, тож респондент логічно припускає, що вираз з'явився саме через цю аналогію. Проте саме вишня відома своєю «прогностичною» функцією, так само, як і яблуня. Як і другий цвіт яблуні восени, цвітіння вишні передбачає смерть в тих сім'ях, члени яких їли плоди цього дерева [6, 382].

Загалом у тлумаченнях снів вишні сняться до сліз, що легко пояснити їх кольором і формою. Водночас є зафіксовані дані, що кашуби вірили, що надмірний врожай вишень передбачає нещастя (сльози) [6, 382].

В обрядовості вишня виступає проекцією світового дерева й символом плодючості. Вона активно використовується у дівочих

ворожіннях: гілочку вишні зривали на Катерини й ставили у воду. Якщо вона розквітала до Різдва або Нового року, це означало швидше одруження цього року. Водночас у родинній обрядовості з вишні робиться весільне гілце, в календарній – купальське деревце.

Іншою важливою характеристикою концепту вишні в традиційній культурі є її причетність до виявлення демонічних істот, позаяк розквітлою гілкою вишні на Різдво можна було розпізнати відьму чи мору в західних слов'ян, зробивши з такої гілки кільце й подивившись крізь нього. Так вони бачили, що відьми стоять спиною до вітаря [6, 382]. В такому випадку вишня набуває й певних апотропеїчних ознак, що може своєрідно перегукуватися з висадженням цих дерев на цвинтарі як певної протидії потойбічним силам. Такий висновок стає ще більш вірогідним, якщо взяти до уваги, що лише в цьому етнографічному районі наразі було зафіксовано оніричний наратив про повстання мертвих із могил (Анк. №55).

Ймовірно, з одного боку, всі ці уявлення в комплексі, а з іншого – зовнішня аналогія за формою (вишні – сльози) послужили творенням особливого тлумачення цієї оніреми.

На жаль, обсяги статті не дають нам можливості розширити спектр аналізу онірем, але, підбиваючи підсумки, можна говорити про значний пласт осілих в свідомості носіїв фольклорної традиції залишків уявлень (зокрема й танатологічних, як було показано на кількох вище наведених прикладах), які проявляються у вигляді онірем у віщих снах.

Список використаних джерел:

- [1] Филимонов В. *Физиологические основы психофизиологии*. – М., 2003. – 320 с.; [2] Маєрчик М. *Ритуал і тіло: Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу*. – К.: Критика, 2011. – 328 с.; [3] Зазыкин В. *Земля как женское начало и эротические символы, связанные с ней // Национальный Эрос и культура в 2 томах. Т.1*. – М., 2002. – с. 39-87; [4] Гузій Р. *З народної танатології: карпатознавчі розсліди*. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 352 с.; [5] Міфи України. За кн. Георгія Булашева «Укр. народ у своїх легендах, реліг. поглядах та віруваннях». / Пер. Ю. Буряка. – К.: Довіра, 2006. – 383 с.; [6] Усачева В. *Вишня// Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1*, - М., 1995. - с. 382-383.

Ганна ГАРМАТА (Київ)

ОБРАЗ КОЗАЦТВА У ПОВІСТІ М. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»: СИНТЕЗ ІСТОРИЧНОГО Й АВТОРСЬКОГО НАЧАЛ

Анотація

У статті досліджується образ козацтва у повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Визначається, що цей образ є синтезом історичного й авторського начал. Наголошується на тому, що образ має національну специфіку, а художньою домінантою повісті «Тарас Бульба» є поетизація запорізького козацтва.

Ключові слова: парадигма образу, романтичний герой, козацтво, національні особливості.

Summary

The article examines the image of the Cossacks in the story by Nikolai Gogol's "Taras Bulba." Determined that this image is a synthesis of historical and copyright principles. It is intended that the image has a national specificity, and artistic dominant story "Taras Bulba" is poetizatsiya Zaporizhzhya Cossacks.

Keywords: Paradigm image, romantic hero, Cossacks, national characteristics.

Особливості парадигми образу козацтва у прозі першої половини XIX століття визначаються передусім синтезом у ньому історичного й авторського начал. Передусім кожен митець виходить із того, що при творенні образів козацтва загалом та окремих його представників зокрема спирається на історичні книжні джерела та тексти усної народної словесності. Водночас прагнення бути точним у відтворенні історичних подій не є домінуючою рисою історичної прози цього періоду. Натомість історичний контекст цікавить письменників насамперед як фон, на якому діють та розкриваються в усій багатогранності своїх характерів головні герої. Автор завжди дає власну інтерпретацію образу, відповідно до свого бачення історичного матеріалу.

Художньою домінантою повісті «Тарас Бульба» є поетизація запорізького козацтва і, відповідно, творення узагальненого образу українського козацтва посередництвом представлення окремих образів та їх авторської інтерпретації. Запорізька Січ для М. Гоголя є своєрідним тісним колом товаришів, осередком молодечої козацької республіки, ідеалом суспільного устрою. Це військовий і політичний

центр України, де кожному однаково де воювати, аби лише воювати. Письменник осмислює історичний феномен Запорізької Січі, через неї – роль України як пограниччя між Сходом і Заходом, а у цьому контексті аналізує образи козаків як захисників своєї Вітчизни. Відтак, запорізьке козацтво постає як оборонець не тільки своєї Вітчизни, а й сусідніх держав, зокрема і передусім Росії, від турків і татар.

У статті 1832 року «Взгляд на составление Малороссии» Микола Гоголь писав, що саме козацтво є «зародком політичного тіла, основою характерного народу», який тримається на «чистоті релігії своєї». Духовна і ментальна сила козацтва ґрунтується на силі православної віри, що дає йому змогу і право виступати в якості організуючої сили нації. Основа повісті «Тарас Бульба» по суті є політично-ідеологічною, де автор ставить питання цілісності політичного організму української нації. Невіддільною і похідною від неї є тема родова, що фактично проектується на національну і набуває монументальних форм вираження. Зрада Андрія – це не просто вияв молодечого неспокою, пошук себе і лицарське схиляння перед жінкою. Скажімо, батько Тарас трактує цей крок сина як диявольську спокусу, тому, вбиваючи Андрія, він упевнений, що так забирає його від злих духів. Якщо ширше поглянути на це, то зрада Андрія уособлює у собі зраду тієї частини українського суспільства, яка не змогла у складні для Вітчизни часи дотриматися національних основ роду. Тому зрада і відступ від роду постає як зрада і відступ від нації. Це зрадницький виліт із кола, яке дало життя і сили, виховало і відкрило життєві шляхи. Гоголь наголошує, що всі запорізькі козаки – «з одного гнізда», всі, як рідні брати. А зрада брата – то найвищий гріх, прощення і розуміння якому не існує.

Фактично головним героєм твору та уособленням кращих рис запорізького козацтва постає Тараса Бульба. Це образ величний передусім своєю жертовністю. Тарас приносить потрібну жертву за честь роду, що своїми масштабами переростає у жертву за націю. Суть цієї жертви полягає у тому, що батько убиває сина (Андрія), батько приймає смерть сина (Остапа), батько перетворюється на той могутній дух, що протистоїть своєю силою всьому тому, що є ворожим православному українському світові. Саме творення такого образу Тараса Бульби визначає ідейну домінанту повісті, втілення в образі Тараса Бульби кращих ідей козацької доби і політичних орієнтирів Гетьманщини.

Образ Тараса Бульби наділений конкретними історичними рисами. Він цілком і повністю відповідає суті доби, передає її риси та особливості, виступає безпосереднім породженням своєї епохи. Цей характер вийшов на історичну сцену в той час, коли Україна була охоплена війнами, протистояннями з унією, боролася за утвердження своїх релігійних, церковних, духовних і політичних позицій. Образ Тараса Бульби – це фактично відпечаток гетьмансько-козацької епохи, живий відбиток гетьманщини: «Бульба был упрям страшно. Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах, в виду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, розучившись знать, существует ли какая боязнь на свете; когда бранным пламенем обьялся древне-мирный славянский дух и завелось козачество» [3; 36]. Козацтво автор інтерпретує як вияв руської сили та могутності. У ньому розкривається руський характер, історична місія нації на шляху утвердження своєї державності та духовності.

Тарас Бульба у повісті постає як людина, залюблена у просте козацьке життя. Він критично ставиться до тих своїх товаришів, які були прихильні до поляків, називаючи їх холопами польських панів. Натомість себе Тарас вважає законним захисником православ'я. Відданість Вітчизні дорожча для Тараса Бульби навіть за особисту прив'язаність і кровне рідство. Водночас це образ глибоко гуманний, адже бачимо Тараса як нещадного до ворогів, суворого і жорсткого, коли йдеться про виконання суспільного обов'язку, але перейнятого щирою і непідробною любов'ю до своїх побратимів. Образ Тараса Бульби – це передусім символ людини, здатної пожертвувати особистим в ім'я Вітчизни, віддати їй найдорожче – дітей. Він виступає носієм ідей патріотизму і самопосвяти Батьківщині.

Автор вибудовує суспільну ієрархію, що панує у козацькому середовищі, показуючи, що на її вершині завжди знаходиться батько-козак, втіленням якого у творі виступає Тарас Бульба. Він головний не тільки у своїй родині, а й відрізняється у козацькому середовищі, виступаючи тут втіленням мудрого і досвідченого козацького ватажка. М. Гоголь пише, що серед восьми козацьких полків на

Запорізькій Січі кращим за всі інші був полк, на чолі якого стоїть Тарас Бульба. Все давало йому перевагу перед іншими: роки, досвідченість, уміня рухати своїм військом, сильніша за все інше ненависть до ворогів. Козацький лідер живе цінностями та ідеями свого середовища, тож і своїх синів він виховує у характерному для XVIII століття дусі. Спочатку Андрій та Остап були семінаристами, навчалися у бурсі, але батько бачив у них передусім козаків. Коли бурсак Остап сказав, що не хоче вивчати науку, бо прагне стати воїном, то батько говорить йому, що лицареві потрібні знання, адже справжнього досвідченого воїна не буває без належної освіти. Після усвідомлення цього Остап починає вчитися успішно.

Коли Остап і Андрій повертаються додому з навчання, то Тарас милується синами, уважно розглядаючи їх і жартуючи, випробовуючи їхні характери і силу. Він відразу наголошує, що Андрій – мазунчик, а Остап дуже добре б'ється, отже, буде з нього справжній козак і воїн. Відразу після повернення Тарас везе синів на Січ, образ якої постає таким, яким бачить його головний герой: «Так вот она, Сечь! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украину» [3; 51]. Тарас виступає категоричним противником будь-яких розваг на Січі, а ще він постійно думає над тим, як зробити так, щоб Січ була простором для рицарства, щоб вона приносила користь Вітчизні та всьому християнству. І свою життєву місію, і призначення своїх синів Тарас бачить у служінні Запорізькій Січі та Вітчизні. Власне, суть і покликання образу кожного з синів було визначено вже на початку повісті, коли Тарас назвав Андрія мазунчиком, а Остапа – козаком. Автор безпосередньо наголошує на тому, що «Остапу казалось, был на роду написан битвенный путь и трудное званье вершить ратные дела. Ни разу не растерявшись и не смутившись ни от какого случая, с хладнокровием, почти неестественным для двадцатидвухлетнего, он в один миг мог вымерять всю опасность и все положение дела, тут же мог найти средство, как уклониться от нее, но уклониться с тем, чтобы потом верней преодолеть ее. Уже испытанной уверенностью стали теперь означаться его движения, и в них не могли не быть заметны наклонности будущего вождя» [3; 71].

Трагедія Тараса Бульби полягає у тому, що його молодший син Андрій не дійшов до усвідомлення ідеї самопожертви справі нації. Він поставив любов жінки вище за любов до Вітчизни. Убивство Тарасом сина Андрія дослідники порівнюють з біблійною історією Авраама та

Ісаака. Авраам готовий офірувати життя сина на угоду Богові, а Тарас діє відповідно до політичних обставин. Вартості національні поставлені вище вартостей людських. І в цьому його головна відмінність від біблійного персонажа.

У повісті «Тарас Бульба» М. Гоголь представив узагальнений поетизований образ запорізького козацтва, що розкривається через окремі образи та їх авторську інтерпретацію. Образ Тараса Бульби як головного героя твору наділений конкретними історичними рисами, він повністю відповідає суті доби, передає її риси та особливості, виступає безпосереднім породженням своєї епохи та носієм її кращих ідей.

Список використаних джерел:

- [1] Барабаш Ю. *Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко.* – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 741 с.; [2] Воропаєв В. *Поздний Гоголь (1842–1852): Новые аспекты изучения / В. Воропаев // Гоголезнавчі студії.* – Ніжинський держспедуніверситет. – В. 4. – Ніжин, 1999. – С. 4–14.; [3] Гоголь Н.В. *Вечера на хуторі близ Диканьки. Тарас Бульба* – Харків: Фолио, 2009. – 352 с.; [4] Казарин В. П. А. С. *Пушкин и творческая история повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» / В. П. Казарин // Вопр. рус. лит.* – Львов: Вища школа, 1984. – В. 1 (43). – С. 54–61; [5] Крутікова Н. Є. *Гоголь та українська література (30–80-і рр. ХІХ сторіччя) / Н.Є. Крутікова.* – К.: Держлітвидав художньої літератури, 1957. – 551с.; [6] Маркевич Н. *Біля витоків українського гоголезнавства (творчість М.Гоголя на сторінках журналу «Киевская старина») / Н. Маркевич // Слово і час.* – 2001. – №8. – С. 53–56; [7] Яременко В. *Гоголівський період української літератури / Василь Яременко // Гоголь М. Тарас Бульба.* – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 1998. – С. 177–187.

Оксана ДАНИЛЬЧЕНКО (Київ)

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ СТЕПАНА ОСТРЯНИЦІ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ М. ГОГОЛЯ «ГЕТЬМАН» У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРЕРОМАНТИЗМУ

Анотація

У статті аналізується образ Степана Остряниці у історичному романі М. Гоголя «Гетьман». Визначається, що він відповідає західноєвропейським літературним тенденціям преромантизму. Наголошується на тому, що образ має національну специфіку, розкриває авторське історичне мислення та світобачення.

Ключові слова: преромантизм, образ, архетип, козацтво.

Summary

Stephan Ostryanytsa's image in M. Hohol's historical novel "Hetman" is analyzed. Determined that it matches to the Western European literary trends of preromanticism. It is intended that the image has a national specifics, reveals the author's historical thinking and outlook.

Keywords: preromanticism, image, archetype, the Cossacks.

Характерна для європейського преромантизму кінця XVIII початку XIX ст. тенденція звернення до народної поезії, яку популяризував Й. Гердер, сентименталізм, оссіанізм і готизм, містицизм знайшли відображення у художній спадщині представників української російськомовної літератури – В. Наріжного, М. Гоголя та Є. Гребінки. Історичній тематиці письменники приділяли особливу увагу, акцентуючи на ключових постатях минувшини, які стали джерелом романтичного міфотворення, власне, їх рецепція не завжди набувала правдивого відтворення, адже зачасту «історія в літературі стає міфотворенням, а міфотворення – її історією» [5; 253]. У зазначеному контексті цікавим є аналіз інтерпретованого у преромантичному ключі образу Степана Остряниці у незавершеному історичному романі М. Гоголя «Гетьман». Твір написано на основі фольклорних та історичних джерел, серед яких дослідники виділяють «Історію Русів». На думку науковців, саме ця історико-літературна праця допомога автору відчутти неповторний дух козащини і передати його особливості на сторінках свого твору. Вважається, що два з чотирьох фрагментів «Гетьмана» побачили світ ще за життя письменника, так як були опубліковані в альманасі «Северные цветы на 1831 год» за підписом «ОООО». Згодом уривок з твору опублікували в збірнику «Арабески» (орієнтовно 1833). На основі аналізу листів Гоголя до матері та М. Максимовича дослідник І. Каманін припускає, що це були перші кроки до втілення авторського задуму – написання праці з історії України [3; 12 – 13]. У контексті аналізу творчої спадщини М. Гоголя роман студіювали Ю. Барабаш, Л. Кулікова, І. Колесник, Л. Ющенко, Н. Якобчук та ін., але образ головного героя – Степана Остряниці залишався поза увагою дослідників, тому потребує більш ґрунтовної обсервації.

Метою нашого дослідження є аналіз особливостей рецепції образу Степана Остряниці в незавершеному історичному романі М.

Гоголя «Гетьман», впливу загальноєвропейських тенденцій на його творення, синтез авторського й історичного начал, що дозволить виокремити характерні риси його інтерпретації, визначити ідейне навантаження та місце у творчій спадщині М. Гоголя.

Роман «Гетьман» має історичну основу, адже його головний герой Тарас Остряниця співвідноситься з українським гетьманом Степаном Остряницею, мова про якого іде в окремому розділі «Історії Русів». Автор дає інше ім'я своєму герою, підкреслюючи вигадані умови функціонування цього образу, а отже і особливості його художньої інтерпретації. Згідно з «Історією Русів», Степан Остряниця очолив антипольське повстання 1638 р., а потім заключив мир з поляками, відмовився від гетьманської влади і поїхав молитися до Канева, де його полонили поляки. Гетьмана і його прибічників жорстоко стратили поляки – колесували. У Гоголя ж ця страта відбулася шляхом повішення, хоча в інших історичних документах, з якими автор міг бути знайомий, присутні відмінні від «Історії Русів» версії цього факту. Не зважаючи на це, дослідник І. Каманін відносить роман до творів строго історичного характеру.

Як автор «Історії Русів», Гоголь зображує Остряницю з великою симпатією і навіть ідеалізацією, характеризує його як високого і статного козака, обличчя якого мало «какой-то крепкий, смелый оклад, какая-то лёгкая беспечность выказывалась на нём» [2; 250]. На початку твору, вийшовши з церкви, разом з іншими козакам він стає свідком того, як «три жида отбирали у дряхлого, поседевшего как лунь козака пасху, яйца и барана, утверждая, что он не вносил за них денег» [2; 251]. Козаки вступилися за старого, але євреєві вони теж завдали б суттєвої шкоди, якби не їх не зупинив владний голос Остряниці. Той же, як справжній шляхетний лицар, вважав, не по-козацьки розправлятися цілим натовпом з однією людиною. Висока моральність, дотримання кодексів козацької честі і доблесті проявляються і під час подальшої розправи з поляками, які образили старого і дозволили вульгарні висловлювання щодо українських дівчат.

У романі Остряниця виступає і красномовним оратором, і педагогом, коли повчає козацьку юрбу: «Корда один да выйдет против трёх – то бравый козак; против десяти – ещё лучше; один против одного – не штука; когда ж три на одного нападут – то все не козаки» [2; 256]. В уста гетьмана він вкладає притчу про нерозумного учня. Своєю мудрістю і поведінкою він усмиряє козаків

і показує недоцільність їх гніву. Його мова характеризується поетичністю, пісенністю, народним колоритом, адже українські народні пісні, перекази, міфологія, легенди, відповідно до преромантичних тенденцій, були ще однією основою написання твору. Водночас образу властиві риси сентименталізму – емоційність, чуттєвість, інтимні почуття. Особливість авторської інтерпретації полягає і в тому, що він вводить у твір любовну лінію і зображує гетьмана у стосунках з Галею – його коханою дівчиною. Це дає можливість по-новому оцінити якості Остряниці – не лише як козацького лідера, а і як людину, здатну до глибоких почувань і переживань. У ньому іде боротьба двох бажань – бути з Галею і апріорна нездатність вести осілий спосіб життя, поступитися власними інтересами народним, загальнодержавним.

У спілкуванні з козаком Пудьком він проявляє себе як особу, котрій не байдужа доля побратимів, як патріота, який переймається проблемами народу і країни, «где брани, вечные брани, производили жестокое опустошение и обращали в руины всё то, что успевали сделать трудолюбие и общежительность» [2; 264]. Гоголь наголошує на тому, що саме суспільні обставини вплинули на формування характеру головного героя, акцентує на його обраності, прагненні виконати власну місію. Для нього – сироти, людини з дивною долею, сенс життя – боротьба з поляками за інтереси вітчизни, так як «больно было глядеть, как посмеивался католик православному народу» [2; 267]. Автор не подає картин з поля бою, щоб читачі мали змогу оцінити бойовий хист гетьмана, як це робить автор «Історії Русів», але ситуації, у яких діє герой, свідчать про його відвагу, бойову майстерність, рішучість і сміливість. Найбільш повно сутність Остряниці розкривається у монологах, де він роздумує про своє життя, особистісне становлення, власну і народну долю, боротьбу за православну віру і кохану Галю, заради якої був готовий на все – навіть на мир з поляками. Для нього справжнє кохання це те, «где не тни матери, ни отца» [2; 267]. Ця деталь співвідносить його образ з Андрієм із «Тараса Бульби», котрий перейшов на бік поляків заради своєї любові. Образу притаманна категоричність поглядів – для нього існує лише «чорне» чи «біле», він не визнає ні в чому половинності, умовності. Правомірними є зауваження І. Лімборського, що «як і українські письменники перших десятиліть ХІХ ст., Гоголь ще не бачить соціальних механізмів буття, а людина в нього не прив'язана до конкретної історичної ситуації і

розглядається поза складною ієрархією суспільних зв'язків: усі люди для нього розрізняються [...] гарними чи поганими вчинками, шкалою ж морально-етичних норм виступає апіорна ідея про раз і назавжди даний незмінний комплекс «добра і зла» [4; 256]..

В останньому фрагменті «Кривавий бандурист» автор глибоко і колоритно зображує моменти поневолення Остряниці і його соратників після поразки, хоча і не деталізую, як автор «Історії Русів». Образ оповитий містикою – голос гетьмана благає Галю не викривати таємницю місця його перебування і допомагає дівчині знести торттури. Не зважаючи ні на що, він залишається незламним у поглядах і послідовним у діях. Похмурий характер розповіді і криваві містичні сцени надають образу оссіанізму і містичності, що певною мірою перекликається з байронівською манерою оповіді і відповідає перед романтичним західноєвропейським тенденціям.

Таким чином, образ гетьмана Остряниці набув своєї художньої інтерпретації у романі М. Гоголя. Частково він відповідає тому, що зображений в «Історії Русів» – наявні інтертекстуальні і типологічні зв'язки, але суб'єктивізм у його зображенні очевидний: ідеалізація, поетизація, містицизм зображення, наявність авторських домислів, звернення до інтимної сфери. Водночас присутній історизм у зображенні подій і образу головного героя, адже Гоголь відтворив реалії тієї доби – релігійні і міжнаціональні конфлікти, боротьбу козацтва проти польського поневолення, відповідно до першоджерела, що свідчить про високий рівень художнього історичного мислення митця. В інтерпретації М. Гоголя образ Остряниці представлено відповідно до світогляду епохи і творчого світовідчуття самого автора, його захоплення українською минувиною і фольклором, на якому власне оснований історичний романтизм письменника. Гетьман постає як людина соціальна – захисник, герой, борець за кривди народу. Автор апелює до колективного первообразу – архетипу психічної структури особистості Персона, яка є певною соціальною маскою, репрезентує індивідуальність, уже пристосовану до соціуму, тобто поведінку, зумовлену обставинами. На основі цього у своєрідному преромантичному дусі він творить архетипний образ воїна – борця, захисника вітчизни, альтруїста, патріота; людини високоморальної, для якої першочерговою справою є боротьба за інтереси батьківщини. Згодом цей архетип буде актуалізовано у повісті «Тарас Бульба», хоча образ набуває якісно нових рис.

Загалом інтерпретованому образу Острияниці притаманний синкретизм, адже він синтезував у собі класичну, сентиментальну і романтичну художні традиції та власне авторське світосприйняття історії, що відповідало українським літературним традиціям у межах амальгамної парадигми письменства ХІХ ст.

Список використаних джерел:

[1] Барабаш Ю. *Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко*. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 741 с.; [2] Гоголь Н.В. *Гетьман* // Н.В. Гоголь *Собрание сочинений: В 7 т.* – М., 1984. – Т.1. – 382 с.; [3] Каманин И. *Научныя и литературныя произведения Н. В. Гоголя по истории Малороссии / Иван Каманин*. – К. : Типография М. М. Фиха, 1902. – 58 с.; [4] Лімборський І.В. *Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм./ І.В. Лімборський*. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – 363 с.: іл.; [5] Papla E. *Retoryka i mity: nowozhýtna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Reconesans / Eulalia Papla // Bizancjum – Pravoslaviwie – Romantyzm. Traducja wschodnia w kulturze XIX wieku*. – Białystok, 2004. – S. 253-315.

Ольга ЗЛОТНИК-ШАГІНА (Київ) БАРОКОВА ДРАМА «СЛОВО ПРО ЗБУРЕННЯ ПЕКЛА» У НАУКОВІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

Анотація

У статті аналізується оцінка І. Франком барокової драми «Слово про збурення пекла». Наголошується на специфіці джерельної бази, сюжету, системи образів твору. Досліджується питання датування твору, акцентується увага на його національному походженні та характері.

Ключові слова: І. Франко, драматична література, «Слово про збурення пекла», барокова драма, шкільна драма.

Summary

In this article the interpretation of I. Franko of Barokdrama Slovo pro zburennapekla is analysed. It is underlined the specific of sources, plot, system of images. The problem of date is investigated. It is underlined the national genesis and character of this drama.

Key words: I. Franko, dramatic literature, Slovo pro zburennapekla, Barok drama, school drama.

У сучасній історико-літературній науці питання походження і генезису українського драматичного письменства епохи Бароко, зокрема ХУІІ століття, є одним із мало вивчених і водночас таких, що потребує сучасної інтерпретації. Модерний аналіз барокової драми ХУІІ століття потребує звернення до наукової спадщини Івана Франка, актуалізації ряду її положень. Адже у багатогранній дослідницькій спадщині вченого питання генезису та еволюції української драматургії є одним із визначальних. Зокрема, окремі його аспекти досліджуються у таких розвідках, як «Южнорусская пасхальная драма», «До історії українського вертепу ХУІІІ в.», «Мистерия страстей Христових», «Русько-український театр» та ін.

Іван Франко неодноразово звертався до вивчення основ українського театру, генезису драматичного мистецтва. Загалом, говорячи про виникнення національної драми, І. Франко пов'язував генезис барокової шкільної драми з народними іграми, відомими з літописів Київської Русі. Цю тезу він широко обґрунтував у праці «Русько-український театр (Історичні обриси)». На думку дослідника, прадавні народні театралізовані дійства зародилися ще за язичницьких часів. Їх глибинний міфологічний підтекст і символічний зміст репрезентує багатогранну систему поглядів на світ прадавніх українців. Із прийняттям християнства ці дійства адаптувалися до нових суспільних та духовних умов, хоча дуже часто їх глибинна внутрішня сутність, визначальна архетипічна ідея залишалася незмінною. Надалі окремі елементи народних дійств знайшли втілення у церковній щонедільній службі (літургії), вечірній, освяченні води, винесенні плащаниці, страстному четвергові, освяченні пасок. Таким чином ці дійства перейшли у барокові декламації та згодом – еволюціонували у шкільну драму.

Особливу увагу І. Я. Франко звертав на драматургію ХУІІ—ХУІІІ століть. Так, до власне українських драм ХУІІ століття у розвідці «Русько-український театр» Франко відносив анонімні драми «Слово про збурення пекла», «Дійство об Алексії божім чоловіці», «Дійствіє на страсти Христовисписанное», дві драми Симеона Полоцького «Трагедія о Навходоносорі» та «Комедія притчи о блудном сыне» на біблійні сюжети. Але у пізніших працях, зокрема «Нарисі історії українсько-руської літератури», «Історії української літератури», зроблено акцент лише на великодній драмі «Слово про збурення пекла». Саме цьому творові як одному з

кращих у ХУІІ столітті вчений присвятив дві великі розвідки, вважаючи його головним здобутком даного періоду.

Студії над драмою «Слово про збурення пекла» Франком почалися статтею «Южнорусская пасхальная драма», що була надрукована 1896 року за підписом «Мирон» у журналі «Киевская старина», а пізніше вийшла й окремих відбитком. Тут він подав текст пасхальної вірші, що була записана з народних вуст в Ізюмському повіті Харківської губернії й надрукована в «Основи» (1862), та її прототип – драму «Слово о буреню пекла», що була у складі рукописного збірника селянина Ф. Кишки із села Мостище Калуського повіту на Прикарпатті. Франко зробив реконструкцію тексту драми, вказав на сумнівні та пропущені місця, поправив правопис, інтерпункцію. Крім того, вчений провів порівняльний аналіз вірша і драми, на основі чого прийшов до висновків про те, що така студія кидає світло на історію притаманного південноруській літературі жанру – духовного вірша, дає уявлення про процес його становлення. Також за допомогою виявленого зв'язку між цими двома текстами дослідник показав зв'язок між літературою на східних і західних землях України. Скажімо, на теренах східної України «Слово про збурення пекла» побутувало у формі вірша. Дослідник датує твір першою половиною ХУІІ століття, роблячи такий висновок на основі аналізу віршування, форми драми, яка схожа на склад козацьких дум тих часів.

І. Я. Франко детально дослідив сюжет і географію поширення обох творів. Він прийшов до правомірного висновку про те, що джерелом текстів було апокрифічне Никодимове Євангеліє, зокрема друга його частина, де мова йде про прихід Ісуса до пекла. Учений наголошує на подібності мотивів, зокрема в обох творах говориться про фортифікаційно укріплене пекло з великим мурами й замками, говорить про різницю між персоніфікованим Адам (пеклом) і Дияволом. Останнього називають ще «неприятель», князь, Велзаул, Люципер. Ад у драмі постає як старий добродушний дід, володар пекла і душ тут присутніх. А Люципер – як авантюрист, начальник пекельного воїнства, ворог Сина Марії. Франко правомірно приходить до висновку про те, що сцени з воєводами і послами Люципера, визволення Соломона з пекла взяті не з апокрифа, а домислені автором самостійно на основі пізніших дум і переказів. Таким чином, дослідник показує еволюцію самого тексту драми, те,

як вона оформлювалася у той традиційний текст, який увійшов у сучасний науковий обіг.

Після детального порівняльного та історико-філологічного аналізу твору Франко робить висновок про те, що «Слово про збурення пекла» є твором значною мірою оригінальним, не залежним від іноземних зразків. Це не є переробка з якоїсь іншої драми – польської, німецької чи французької. Твір був складений українським автором самостійно, з використання тексту апокрифічного Никодимового Євангелія, внесенням різних епізодів із пасхальних драм, власних уривки, сучасні авторських.

Всі ці тези прозвучали у пізнішій розвідці вченого, присвяченій твору, – «Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма». В.Микитась правомірно наголошує на тому, що ця праця І. Франка являє собою кардинальне доопрацювання першої статті, він «дещо опустив, дещо доповнив, змінив композицію, уточнив окремі факти. Насамперед він здійснив значну текстологічну роботу, подавши докладну реконструкцію тексту. За основу вчений взяв не список драми із збірника Т. Кишки, опубліковану в статті «Южнорусская пасхальная драма», а новознайдений вірогідніший і давніший список тексту із збірника Яковини (з того ж села Мостиці) та неповні тексти, власне уривки інших списків ХУІІІ ст., розшукані ним же у фондах бібліотеки львівського «Народного дому». Дослідник вказав на досить цікаву обставину: пропущене чи не дописане в одному списку він знаходив у другому, що й давало йому можливість реконструювати текст драми, яка тепер мала назву «Слово о збуренню пекла, егда Христос от мертвых вставши пекло збурил» [1, с. 295].

Франко дійшов висновку про те, що з драми «Слово про збурення пекла» значною мірою «черпала східноукраїнська вірша» [5, с. 461], тобто твір значною мірою вплинув на розвиток українського барокового віршування. Також учений наголошує, що рукопис драми було написано однією рукою, мабуть, якийсь дякон чи дяковчитель у першій половині ХІХ століття переписав текст із давнішого джерела. Тут же Франко наводить текст повністю. Власне, подання текстів творів та наукового коментарю до них в одній праці було характерною ознакою наукового методу Франка. На особливу увагу заслуговує зроблений Франком філологічний аналіз тексту. Він акцентує увагу на образах твору, їх специфіці, а також стосункам і відносинам між ними. Так, учений пише про «дуже інтересні

відносини сих обох персонажів (Ада і Люципера – О. 3.) до себе і до цілого оточення. Пекло представляється як якась будівля з міцними укріпленнями; за тим укріпленням на площі сидять головні персонажі і розмовляють» [5, с. 479].

У драмі «Слово про збурення пекла» розповідається про пихатого «старосту пекла» Люципера, який говорить Аду (персоніфікація пекла) про прихід Ісуса на землю. Люципер впевнений, що розп'ятий Христос не зможе подолати його укріпленої фортеці – пекла. Але Христос на чолі ангельського воїнства корогувою і святою водою сокрушив і сплюндрував пекло. Переможений Люципер просить Ісуса не забирати його грішників, але добрий Христос визволив їх, залишивши тільки мудрого Соломона. Наляканий словами Соломона про те, що буде друге пришестя Ісуса, Люципер випроваджує Соломона з пекла.

Основним джерелом драми є відомий старохристиянський апокриф Никодимове Євангеліє. Зокрема, друга частина твору, де описується вхід Ісуса до аду після його смерті на хресті. Цей апокриф був добре знайомий Франкові та свого часу нам же опублікований. Сюжет апокрифу полягає у тому, як Йосиф Арімафейський на жидівській раді сповіщає єрусалимський синадріон, що брати Симеона-богоприємця, Левкій і Карін, що давно померли, при смерті Ісуса Христа воскресли і перебувають у Арімафеї на молитві. Члени синадріону йдуть до гробів і переконуються, що вони порожні. Потім ідуть до Арімафеї, бачать там обох мерців, приводять їх до Єрусалиму і закликають їх Богом, щоб вони сказали, як воскресли з мертвих. Мерці Левкій і Карін зітхнули, оглянулися довкола, перехрестилися і сказали: «Дайте нам картки гарного паперу, і напишемо вам усе, що бачили». Кожен із них окремо написав все однаково. Сидячи в пекельній темряві, вони побачили «золоте зеренце», що розлило своє світло по всій безодні, від чого велика радість настала в аді. Потім прийшов Іван Хреститель і розповів, що бачив Христа на річці Іордані, а Бог назвав його Своїм Сином. На це озиваються праотці Адам і Сиф, згадуючи про обіцянки, дані їм Богом. Князь темряви говорить Аду, що Ісус, хоч і Син Бога, але простий чоловік і боїться смерті. Ад заявляє, що чоловік на землі не може мати влади, бо тільки він має владу тут. Франко наголошує, що «князь «неприятель» завважає Адові, щоб не боявся Ісуса, бо його жиди замучили і він уже близький смерті. Але Ад ще дужче остерігає князя перед Ісусом, що

вирвав у нього Лазаря, який уже чотири дні був мертвий і розгнівся» [5, с. 483]. Як бачимо, сюжет апокрифу фактично повністю відбився у сюжеті драми, підтекст якої цілком і повністю апелює до прадавнього апокрифічного канону.

Зробивши аналіз сюжету та образів твору, дослідник високо оцінює його загалом: «Будова драми дуже проста, але проведена дуже логічно і вповні артистично. Дійових осіб небагато, та всі вони схарактеризовані індивідуальними, виразними рисами, далеко не так шаблонними, як се бачимо в західноєвропейських містеріях. Інтересно буде порівняти ту інсценізацію аналогічних західноєвропейських містерій. З одного боку квітучий сад – рай, а з другого – місце, яке декоровано по змозі страшно і відразливо – се було пекло. Воно складалося звичайно з трьох частин: укріпленої вежі вроді тих, що в середньовічних містах служили для оборони міста, з криниці, в яку Ісус, розламавши пекельну драму, вкидав Сатану, і з входу, що звичайно мав вид величезної пащі, яка відчинялася і замикалася знов, пропускаючи чортів. Часто перед сим входом був *parloir*, вільне місце або платформа, де чорти перед очима публіки відбували свої бурливі збори. [...] Як бачимо, наш автор узяв із західної традиції лиш одну ідею укріпленої твердині, розвинув її ширше та переніс свій *parloir* в нутро пекельного укріплення» [5, с. 483].

Віршована техніка і форма драми нагадує склад козацьких дум, тому Франко відніс її до ХУІІ століття. Як наголошує Франко, «щодо питання про час і місце написання цієї драми, то зводимо докупи ось які вказівки. Усні й писані сліди її збереглися на двох протилежних кінцях української території, в Ізюмським та Куп'янським повітах Харківської губернії, де були записані з уст селян оба варіанти віршів, та й також із селянських уст прозові переповідки її епізодів (особливо про мудрування Соломона), і в Галичині, де являються копії старого тексту драми, копії не старші половини ХУІІІ віку, та все-таки трьох відмінних редакцій, що свідчать про значну еволюцію самого тексту протягом досить значного часу і частого переписування. Усні сліди цієї драми заховалися також на Угорській Русі. Тільки на Подніпровій Україні досі ніяких слідів ані переповідоксеї драми не знайдено. Як пояснити сю появу? На мою думку, вона свідчить про те, що предки тих людей, серед яких збереглася пасхальна вірша, бачили колись чи то на Волині або й у Галичині виставу Пасхальної драми,

яку зберегли і в своїй пам'яті і при якійсь нагоді, прим., при колонізації Слобідської України наслідком Хмельниччини та руїни на Правобічній Україні занесли з собою на далекі колонії. В такому разі написання самої драми мусили б ми віднести до першої половини ХУІІ ст. На се натякає і віршування і форма драми, що нагадує склад козацьких дум, які творилися в тім самім часі»[5, с. 498—499].

Таким чином, студії Івана Франка над бароковою драмою «Слово про збурення пекла» лягли в основу подальших наукових досліджень твору. Сучасні вчені використовують і розвивають відповідно до нових наукових здобутків висновки І. Я. Франка. Крім того, студії над цим бароковим драматичним текстом дали змогу вченому і його послідовникам не тільки дослідити конкретний джерельний матеріал драми, а й зробити нові висновки щодо взаємовпливів драми і тогочасного поетичного мистецтва, а також її зв'язків із європейською шкільною драмою ХУІІ століття.

Список використаних джерел:

1. Микитась В. Л. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. – К.: Наукова думка, 1988. – 315 с.
2. Франко І. Апокрифи та легенди з українських рукописів. Збирав, упорядкував і пояснив Ів. Франко. – Львів, 1896. – 238 с.
3. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури 1890 р. // Збір. творів : у 50 т. – Т. 41. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 194–470.
4. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) // Збір. творів: У 50 т. – Т. 29. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 293–336.
5. Франко І. Слово про збурення пекла: Українська пасійна драма // Збір. творів: У 50 т. – Т. 37. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 456–500.

Світлана ЛЕЩИНСЬКА (Київ)

ІСТОРИЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДО ТАНЦЮ

Анотація

У статті розглядається актуальні проблеми сучасного побутування фольклорного жанру пісні до танцю, його місце в культурній місії популяризації української народної традиції у світі.

Ключові слова: традиційна культура, професійне мистецтво, модус мислення, фольклоризм, реконструкція фольклорних зразків, бінарна опозиція.

Summary

The article deals with topical issues of contemporary existence folk genre of songs to dance, its place in the cultural mission of promoting Ukrainian folk traditions in the world.

Keywords: traditional culture, professional art, mode of thinking, folklore, folklore's reconstruction, the binary opposition.

Найвпливовішим фактором у формуванні специфічних ознак фольклору є фольклорне середовище, модус його мислення, котрі проектують свій вплив на всі без винятку роди і жанри фольклору. Усі без винятку творці фольклористичної науки у різні роки закликали науковців більше спілкуватися з носіями „живого” фольклору. Так, на думку видатного українського музиколога і фольклориста С. Грици, не варто вивчати фольклорні музичні зразки по книжках, оскільки „друкована література не спроможна відтворити найголовнішого – „виконавської аури”, голосових тембрів, агогіки, виконавського нюансування, без чого сам текст пісні, інструментального твору стає обезкриленим, позбавляється струму душі” [2; 212].

Фольклор сьогодні перебуває у кількох іпостасях – як органічний елемент сільського побуту, у різного роду обробках-репродукціях сценічної виконавської практики, дизайні, композиторських, художніх, літературних, архітектурних трансформаціях. Поміж автентичним та вторинним фольклором, до якого відносяться види і жанри народної творчості, видозмінені у різного роду обробках, котрі зберігають функції фольклорної першооснови і не переходять у форми власне професійної творчості, знаходиться ланка, яку б можна назвати „професійною реконструкцією фольклору” (йдеться про сценічну реконструкцію автентичного матеріалу – пісень, обрядів, народної інструментальної музики тощо). Всі інші видозмінені форми фольклору, які уособлюють трансформацію фольклору в професійній творчості – в літературі, музиці, архітектурі, побуті і т.д., слід вважати *фольклоризмом* [2; 24]. Зразками фольклоризму можуть бути композиторські обробки народних пісень, аранжування й творчі інтерпретації народних інструментальних творів, народно-сценічні хореографічні стилізації, які на сьогоднішній день складають широкий спектр репертуарних доробків сучасних аматорських та професійних ансамблів, що репрезентують своє мистецтво у світі.

З попередньої тези постає проблемне питання: на якому рівні подібна творчість здатна продемонструвати іноземному глядачеві й слухачеві національні скарби нашої духовності, якщо останні (мистецькі) форми є продуктом трансформації окремих фрагментів народної традиції через призму суб'єктивного бачення митця (композитора, поета, хореографа, художника тощо). Яку саме ідею сприймає іноетнічна аудиторія через подібного роду творчість: естетичні погляди окремо взятої особистості, виражені через різноманітні, філігранно відшліфовані сферою професійного мистецтва кліше чи проекцію так званого “модусу мислення” цілого народу, вираженого через глибинні коди синкретичної за природою нашої давньої музичної народної творчості?

Визначення національної специфіки й гідна презентація традиційної народної культури українців у світовому фольклорному просторі є найголовнішим завданням, яке постає перед сучасними фольклористами та виконавцями музичного фольклору, а проблема збереження і реконструкції первинних зразків фольклору з урахуванням особливості їхньої традиційної стилістики та унікальності та відтворення їх в умовах сцени залишається невирішеною і нерідко стає об'єктом дискусій в наукових та мистецьких колах.

Пісні до танцю складають чималий обсяг мініатюрних ліричних жанрових різновидів. Синкретичні за природою свого утворення і побутування в народній культурі, вони займають вагоме місце у фольклорі усіх без винятку етносів світу. Багаторічний досвід участі у міжнародних фольклорних фестивалях та наукових форумах засвідчує перевагу народних творчих колективів, які репрезентують реконструкції обрядів, традиційних пісень, танців у супроводі етнічних інструментів перед колективами, що демонструють у якості зразків традиційної культури авторську творчість з галузі фольклоризму. Відірваність репертуару останніх від реальних фольклорних першоджерел стають очевидними на спільних майстер-класах з народного танцю, де кожен колектив, що презентує культурну традицію своєї країни, навчає інших іноземних представників традиційним народним танцям. Нескладні фігури, форма кола і гармонійне поєднання рухів з музичним супроводом, який є невід'ємною складовою саме цього танцю, сприяє його засвоєнню присутніми. Натомість новотвори грішать зарозумілими рухами, які нерідко не співпадають з будовою музичного супроводу і

не мають чіткої логіки, яка має створити розуміння ідеї і загального настрою танцю. На превеликий жаль, до верстви колективів, що захоплюються останніми з наведених творчими формами, слід віднести ансамблі країн, що багато років входили до складу СРСР і, як наслідок, демонструють замість фольклорних зразків уніфіковані моделі, створені майстрами професійного народно-сценічного танцю, в яких домінує театральний сюжет, балетна виправка танцюристів, а виразність виконання забезпечують не внутрішні емоції виконавців, а зовнішня демонстрація емоцій-формул направлених не на партнерів по танцю, а на глядача. Нерідко доводиться чути фразу від представників фольклорних колективів, що наслідують в своїй творчості етнічну традицію свого народу і безпомилково відчувають різницю між двома формами танцювальних презентацій: “Вони танцюють для когось третього, а ми – для власного задоволення”.

Однією з ознак будь-якого фольклорного жанру є його функція, яка визначає місце кожного окремого зразка народної творчості у фольклорі. Синкретизм, притаманний з давніх давен багатьом жанрам народної творчості, цілковито об’єднує на основі певних спільних ритмічних форм поетичні, хореографічні й музичні елементи у жанрі *танцювальної пісні*. Так, танцювальність, що сформувалась у надрах найдавніших обрядових жанрів фольклору як їх невід’ємна складова, поступово вийшла за межі обряду (як календарного так і родинного), де виконувала функцію візуалізації вербальної магії пластично-ритмічними засобами та динамізувала рухами ряд культових відправ. Таким чином, танець продовжив своє існування у двох іпостасях: обрядових хороводах (гуртових танках) та позаобрядовому дозвіллі (побутові гуртові, парні та трійкові танці). Спосіб виконання перших і дотепер відчуває на собі відбиток давнього родового єднання, переживання спільних почуттів та емоцій, однакості опору спільним ворогам з року в рік. Це виявляється і в геометрії хороводів, де переважають циклічні замкнуті фігури (коло, вісімки), які подекуди розмикаються, перетворюючи симетричний танцювальний малюнок на асиметричні кривульки та равлики (“кривий танець”), лінії в одинарних та подвійних бінарних опозиціях (“Просо”, “Царівна”). Те саме відбувається і в русі: на заміну поступальному і послідовному обертанню основної фігури (кола) у двох напрямках з’являється хаотичний рух ланцюжка виконавців, який спрямований на

утворення все нових символічних малюнків, подібно до того, як нитка, керована голкою, залишає на полотні різноманітні символічних орнаментів. Спільним елементом цих форм є об'єднання усіх танцюючих через тримання за руки – найдавніший виказ цілковитої довіри, який має створити рівноправні умови для всіх виконавців, враховуючи при цьому психологічний комфорт, що має сприяти емоційній атмосфері самого виконавства. Формотворення *хореографічного елементу* хороводів (рівно як і спосіб виконання) напряму залежить від *музичної будови* пісенного супроводу до танцю, яка, в свою чергу, впливає з *синтаксичної моделі словесного тексту*. Так, наприклад, діалогічну модель веснянки “А ми просо сіяли”, утворює багатоваріантна бінарна опозиція, яка має вигляд ланцюга вербальних конструкцій: “а ми просо сіяли” – “а ми просо витопчем” – “а як же вам витоптатъ” – “а ми коней випустим” – “а ми коней переймем” – “а ми коней викупим” і т.д. Так само у вигляді бінарної опозиції представлений у веснянці танцювальний елемент, який за способом виконання має вигляд двох шеренг виконавців, що по черзі наступають і відступають одна від одної, тримаючись під руки (за руки чи перехресно) і водночас співають вищезазначені текстові опозиції.

Усі танцювальні малюнки, способи виконання танцю та основні танцювальні кроки, сформовані в обрядових танках та іграх, з часом залишають межі обряду, продовжуючи розвиватися як самостійні пісенно-танцювальні жанри.

Власне *танцювальні пісні* – це твори, що співаються на танцювальні мелодії переважно під час танцю у вигляді пісенного супроводу до нього, приспівки. У різних місцевостях України народ наділяє їх різними назвами, такими як: приспівка, співка, данайка, метелиця, триндичка, шумка, сабадашка, чабарашка, козачок, коломийка, гудинка, шантопурка та ін.

Про жанрову характеристику танцювальних пісень пише Філарет Колесса у своїй праці “Танкові пісні”. На думку дослідника, зміст танцювальних пісень головним чином складають любовні мотиви, “жарти, дотинки й насмішки, нав'язані молодечею веселістю й безжурністю” [4; 102], але визначальним критерієм об'єднання цих пісень у групи Ф. Колесса всеж таки вважав не зміст, а “характеристичні ритмічні форми”. Використовуючи саме цей принцип розподілу, він окреслює чотири групи танкових пісень, притаманних переважно західноукраїнському фольклору, а саме:

коломийки, шумки, козачки та аналогічні до коломинок лемківські танкові пісні.

Згідно з класифікацією Ф. Колесси, до першої групи належать *коломийки*, – короткі західноукраїнські однострофні приспівки до танцю, які визначаються “скочним ритмом”, що виповнює дводольний музичний розмір $2/4$ та типовим розміром вірша, складочисельна формула якого має вигляд $(4+4+6)$ або у модифікаціях $(4+3+6)$ і дуже рідко $(3+3+6)$ [4; 103]. Другою групою коротких традиційних танцювальних пісень монострофічної будови з аналогічним дводольним метром у розмірі $2/4$ та характерною складочисельною формулою $4(4+4)$ Ф. Колеса називає шумки, яким у центральній, північно-східній та південній Україні відповідають триндички, сабадашки та чабарашки. До третьої він відносить доволі великий шар козачків, які мають, на думку дослідника, наддніпрянське походження (козачки, гопачки, тропачки і метелиці складають у цьому регіоні чималу групу пісень до танцю), при цьому вчений спирається на припущення про походження назви танцю від “козак” [4; 104]. Останньою групою танцювальних пісень Філарет Колеса визначає “лемківські короткі танкові пісні”, які, на думку вченого, з’явилися під впливом польських краков’яків. Як і коломийки з краков’яками, лемківські танцювальні пісні мають аналогічну квадратну музичну будову і визначаються характерною формою строфи $2(6+6)$. Чимдалі на схід та південь України переважають танцювальні пісні козачкової групи з характерною складочисельною формулою $2(4+3)$, що може мати видозміни $2(3+3)$, які нерідко поєднуються з поетичними строфами у розмірі $2(4+4+4+3)$ (так званими рефренами-приспівками повторного характеру). Північно-східний український пісенно-танцювальний фольклор поповнюють монострофічні частівки (частушки, страданія) та танцювальні пісні іноетнічного походження: карапети, польки, падеспани.

“Пісня і танець – рідні брат і сестра” – наголосив теоретик української хореологічної науки В. Верховинець (1880-1938), автор фундаментального дослідження «Теорія українського народного танцю» (1919 р.), яке стало підґрунтям професійного розвитку хореографічного мистецтва в Україні [1; 121]. В його роботі вперше було зібрано й описано з використанням української лексики танцювальні рухи та композиції з різних місцевостей України, розроблено оригінальну методичку запису і виконання українських

танців. Визначаючи особливості виконання народних танців синкретичної природи походження, Верховинець зазначив, що найдавнішою формою народного танцю є танець “під пісню”, тобто, коли танцівники “самі собі співали до танцю”, а інструментальний супровід до танцю “під музику” сформувався дещо пізніше і музичним матеріалом для нього слугували ті самі пісенні зразки, які музики вигравали, імпровізуючи мелодії на слух [1; 7]. Так у культурному побуті українців з’явилась невелика група музикантів, що поступово стала невід’ємним елементом традиційного музичного супроводу усіх народних свят та дозвілля сільських громад. За поєднання у спільному інструментальному виконавстві трьох музичних функцій: мелодії (сопілка, скрипка), ритму (басоля, бугай, бухало, бубон тощо) та гармонії (цимбали, пізніше баян) вони отримали назву “троїсті музики”.

Саме В. Верховинцю, який мріяв про створення національного українського балету, вдалося вперше синтезувати народний танець з технікою класичної європейської хореографії. Він був постановником першого українського балету «Пан Каньовський» М. Вериківського, танцювальних сцен у «Наталці Полтавці» М. Лисенка. «Триколінний гопак» В. Верховинця здобув блискучу перемогу на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні (Велика Британія, 1935 р.). Узагальненим виявом художньо-естетичних пошуків митця став «Жінхоранс» (жіночий хоровий ансамбль) – унікальний в історії українського хорового мистецтва «театр української пісні», в якому через залучення складних синтетичних форм народну пісню було піднесено до рівня сценічно-театрального жанру.

Але, в процесі втілення пісенно-танцювального фольклорного підґрунтя в професійне балетне та хорове мистецтво, В. Верховинець передбачав грубі помилки, яких вже помалу припускалися балетні хореографи і намагався застерегти їх від надмірної штучності, відхилень від традиційної естетики та норм виконання народного танцю “танок – не танок, а циркова акробатика” [1; 19]. На жаль, його послідовники захопились запровадженням у народний танець безлічі складних для виконання рухів та трюків, що не мали нічого спільного з фольклорними першоджерелами, відірвали танець від пісні, кардинально змінили вигляд народного костюму, що привело до остаточної руйнації синкретичної природи жанру, його витіснення кардинально новою мистецькою формою, в якій

внутрішні мотиви народної творчості були замінені на зовнішню ефектність, направлену на задовільнення вимог глядацької аудиторії. Керманічі тодішньої радянської держави жорстоко розправилася з національно свідомим Верховинцем, стративши його у 1938 р. за статтями “шпигунство” та “націоналізм”. Славнозвісна любов секретарів комуністичної партії до балету в купі з ідеологічною метою знищити усе національне призвела до повного витіснення автентичного танцю його мистецьким “елітарним” еквівалентом. Справжній народний танець продовжував існувати на рівні сільської традиції, відчуваючи на собі тиск з боку урбанізації, уніфікації, наступу чужоземних культур. Довгий час пісні до танцю збиралися виключно як словесний матеріал, подекуди з фіксацією мелодій і дуже рідко – рухів і фігур. Сьогодні ми можемо констатувати, що небайдужі до збереження української національної традиційної культури фахівці намагаються відновити знання та вміння виконувати автентичні побутові та обрядові танці та пісні, збираючи їх по крупицях по всій Україні. Використовуючи фестивальні форми, вони влаштовують майстер-класи з народного танцю, повертаючи його нам в ужиток в гармонійному поєднанні з традиційною піснюю та інструментальною музикою, а разом з тим повертають і ідею об’єднання українців навколо наших вічних етнічних цінностей.

Список використаних джерел:

1. Верховинець В. *Теорія українського народного танцю*. – 5-те вид., доп. – К.: Муз. Україна, 1990. – 150 с.
2. Грица С. *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. – Тернопіль: „Астон”, 2002. – 236 с.
3. Іваницький А.І. *Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. – Вінниця: Нова книга, 2009 – 404 с.
4. Колесса Ф. *Музикознавчі праці* / Ф. М. Колесса. – Київ: Наукова думка, 1970. – 590с. – С. 102-106.

Роман ЛИХОГРАЙ (Київ)

ІСУС ХРИСТОС КРІЗЬ ПРИЗМУ ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ

Анотація

У статті здійснено спробу розглянути Біблійний образ Ісуса Христа з позиції світового героїчного епосу на рівні мотивів, образів та сюжетів.

Summary

The article attempts to trace the conception of Jesus Christ from position of world heroic epic songs in it's motives, images and plots.

Вивчаючи фольклор народів світу, важко не помітити того взаємопроникнення на рівні мотивів, сюжетів і образів, що існує між головною книгою християн та епічними зразками світових уснопоетичних творів. Так, історія про всесвітній потоп відома багатьом народам світу, не лише християнським (в шумеро-аккадському епосі «Про Гільгамеша» Утнапішті розповідає Гільгамешу про походження свого безсмертя, яке він отримав як винагороду за порятунок форм життя після всесвітнього потопу). Есхатологічні картини, схожі з описами Страшного суду, зустрічаємо в пророцтві про «Рагнарьок» («Старша едда»). У в'єтнамців є казка про божественний сад, де люди стають знову молодими, а тому можуть жити вічно. Доступ туди забороняється, коли одна жінка скуштувала заборонені плоди білого персика і воду забороненого джерела. Ця стаття є спробою розглянути біблійний образ Ісуса Христа у контексті світового героїчного епосу: як далеко відійшов Христос від епічних героїв фольклору. Його народження, діяння та загибель не лише в загальних рисах, а часто доволі конкретно нагадують «класичний» життєвий шлях епічного героя. Втім, Христос, як, до речі, і Одісей, втілює в собі риси усіх чотирьох так званих їх поколінь.

Партеногенез, тобто «непорочне зачаття» – це те, що насамперед наштовхує нас на думку про спорідненість Христа з героями епічних сказань. Останні «самозароджуються» «від споживання яблука його матір'ю, від запаху квітки, від води чарівного джерела, в якому купалася його матір (близнюки Санасар і Багдасар в «Давиді Сасунському») чи з якого вона відпила (Конхобар і Кухулін в кельтському епосі), від сонячного світла, від дощу чи вітру (Вяйнямьойнен)» [2, 13]. Таке густативне чи тактильне зачаття Христу не властиве. Натомість у біблійній оповіді про його народження фігурує інший поширений фольклорний мотив – «попередження». Зокрема, Марії з'являється ангел, що сповіщає її про майбутню вагітність. Так, у киргизькому епосі «Манас» Міндибай розповідає майбутньому батькові героя, що «з'явилося раптом 40 юнаків і – сорок перший – їх ватажок, прекрасний як лев. З вуздечкою вів він твого коня. Юнак сказав мені: «Ось кінь мого батька. Відведи його додому і скажи татові, що наша зустріч з ним

уже близько» [3, 173]. Мерлін попереджає короля Британії Утера Пендрагона про народження Артура. До матері Кухуліна вночі з'явився бог сонячного світла Луг, повідомивши, що вибрав її «з усіх жінок» («благословенна ти між жінками», – йдеться у Біблії) і що син його в її череві. А монгольський епос про Гесер-хана дає ще й доволі «біблійне» пояснення появи героя: «захистить слабких від свавілля сильних, внесе в світ справедливість, дарує людям щастя» [3, 131].

В. Жирмунський, пояснюючи пізніше осучаснення епосу, зазначає: «В епоху феодалізму замість старих мотивів чудесного зачаття епічного героя висувуються нові, засновані на уявленнях більш сучасних, але таких, що зберігають у своїй новій героїко-романтичній формі виключність, подій, які супроводжують його появу на світ. У французькому лицарському епосі Трістан, Ланцелот, Персефаль народжуються за трагічних та сумних обставин...» [2, 14]. Можливо, з певною гіперболізацією, але все ж таки, чи не можна до таких складних обставин віднести умови, в яких народжувався Христос – у загоні серед свійських тварин? Біблія інтерпретує цей епізод як невибагливість, простоту і скромність сина Божого, що, втім, не заважає вбачати в такій близькості до тварин і певних (хоч практично і нівельованих уже) зооморфних ознак першого покоління епічних героїв – того ж, наприклад, Енкіду, що зростає і живе серед тварин (заради справедливості зазначимо – диких).

З першим поколінням епічних персонажів Ісуса Христа насамперед споріднює його близькість до так званих «культурних героїв». Спаситель не приносить людям вогонь, як Прометей чи Аміраніані, не починає вирощувати хліб, як Вьянамьойнен, але навчає людей новим моральним цінностям. Його внесок переважно не матеріальний (Лука описує «величезний вилов риби», що його здійснили рибалки, послухавшись порад Христа), а духовний. Він наставляє на праведний шлях, подібно до Гесера, який спонукає розбійників покинути своє ремесло.

Народження Христа від земної жінки свідчить про нього як напівбога. Такими були епічні Кухулін, Гільгамеш; Гесер мав дві пари батьків (небесних і земних). Щоправда, в іншому син Божий є абсолютним антиподом фольклорних персонажів. Його зовнішність не аномальна (7 пальців у Кухуліна, 45 зубів у Гесера), його зріст та вага також цілком середньостатистичні. Не властива Христові й інша помітна риса героїв другого покоління – «ненаситність до хмелю і

жінок: Кухулін вимагав собі всіх жінок ворожої країни... у Крішні було шістнадцять тисяч жінок; Гільгамеш тероризував мешканців Урука претензією на всіх жінок; любовними подвигами прославився і Геракл» [1].

З позиції моральності Ісус Христос є найбільш близьким до героїв третього покоління, головною ознакою яких була «не так сила, як доблесть, інакше кажучи, оцінюються не лише фізичні якості героя, але й душевні, оцінюється його особистість» [5, 188]. Саме в цю епоху в епосі з'являється розмежування на добро і зло, таке характерне для християнства. «Втративши багато з архаїчної спадщини, герої третього покоління набувають принципово нових рис: стають втіленням людських норм, ревнителем етики та моралі» [1]. В легендах про лицарів святого Грааля одного з них взагалі покарано «нескінченними стражданнями» за «брак благочестя», Артур відверто засуджується через свій зв'язок із сестрою. Зразками для наслідування стають Трістан, Роланд, Персефаль.

Нарешті, звертаючись до ознак останнього, четвертого покоління, «можна їх звести до одного – невойовничість: герой або слабкий воїн, або не воїн взагалі» [1]. Герой часто здобуває перемогу не силою, а хитрістю, винахідливістю, знанням.

Звертаючись до діянь Ісуса Христа, можна помітити й інші цікаві паралелі. Зокрема, одне з чудес, описане усіма чотирма євангелістами, полягає в «насиченні п'ятьма хлібами» і двома рибами п'яти тисяч людей. Христос благословляє хліб, розламає його і роздає учням, які висловили сумнів в такій можливості. Схоже чинить і Гесер-хан, коли виконує одне з шлюбних завдань красуні Рогмо. «Вона винесла 70 баранячих ребер, чашу горілки-арьхи, блакитний камінь величиною з голову грифа і сказала: «Моїм чоловіком стане той, хто розділить 70 баранячих ребер і одну чашку арьхи між десятьма тисячами людей, а блакитний камінь вмістить у себе в роті» [3, 133].

Ходіння Христа по воді також можна трактувати як можливість пересування між світами. Епічні герої долають водні перешкоди на шляху в інший світ. Аргонавти вирушають у довгу морську подорож за золотим руном (у них до перешкод додаються ще й скелі, що сходяться і розходяться), Гесер-хан, вирушаючи на двобій із демоном Півночі, долає швидку річку, якою перекочуються велике каміння, Гільгамеш знаходить на дні озера квітку, що дарує молодість. Характерно, що дістатися цих сакральних локусів можуть

лише обрані. Таким чином, пересування водою підкреслює виключність Христа. «Воистину, ти син Божий», – говорять йому учні, коли Спаситель повертається в човен. Власне, наявність учнів-послідовників у Христа перегукується з наявністю соратників чи мотивом побратимства у епосі. Зазвичай таких побратимів небагато (1-3), але можна згадати лицарів Круглого столу чи святого Грааля. Манас подорожує і здійснює подвиги в компанії 40 соратників. У будь-якому разі хтось виступатиме на перший план. Між Ланселотом і Артуром чи Аламбетом і Манасом можна провести паралель до Петра і Христа.

Здатність керувати силами природи проявляється у Христа, коли він з учнями переправляється через Галілейське озеро. Це також властиве епічним героям. Війна́мбойнен перетворює річ Еукахайнена на елементи ландшафту, Гесер-хан перетворює пустелю на квітучий сад: «перетворилась мертва пустеля на благодатний край. Збіглись туди звірі, злетілись птахи».

Смерть Христа також виглядає доволі епічно. Як уже згадувалося вище, не лише вода, але і гори (прірви) можуть слугувати межею між світами. Смерть Христа на Голгофі є перетинанням цієї межі. Ініціацією є і його шлях до неї. Обряди переходу часто супроводжувалися фізичними стражданнями, а тому тягар хреста і терновий вінок є обов'язковими атрибутами процесу. Перебування мертвого Христа в печері асоціюється з мотивом сну, а його воскресіння – з пробудженням. Схоже, і творець епосу (а точніше народна уява), не маючи наміру «вбивати» своїх героїв, «відправляє» їх у глибокий сон із ремаркою, що коли прийде час чи буде необхідність, вони обов'язково пробудяться і стануть на захист землі та народу. Такий мотив ми знаходимо в легендах про Довбуша, юнацьких піснях про Марка Королевича, французьких піснях про Роланда.

Список використаних джерел:

1. Баркова А. Л. *Четыре поколения эпических героев*. http://www.niworld.ru/Statei/barkova_suhov/barkova_4_pokolenija_1.htm 2. Жирмунский В. *Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки* – М: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 434 с. 3. *Мифы народов Востока и Средней Азии.* / Муравьева Т.В. – М.: Вече, 2007. – 464 с. 4. *Мифы античности и средневековой Европы.* / Муравьева Т.В. – М.: Вече, 2006. – 396 с. 5. Шталь И.В. *Эволюция эпического изображения (четыре поколения героїв «Одиссеи» Гомера)*//Типология народного эпоса. М. 1975. – 342 с.

Людмила НЕЧАЮК (Київ)

**ЛІТЕРАТУРНА ПРОЕКЦІЯ ОБРАЗУ КНЯЗЯ КИЯ
НА ПРОБЛЕМУ СТВОРЕННЯ ДЕРЖАВИ
У РОМАНІ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА «КНЯЗЬ КИЙ»**

Анотація

У статті розглядається авторський підхід формування образу першокнязя Київської Русі, як державного діяча.

Ключові слова: сюжет, образ, епічний твір, константа, ліричний аспект, часопростір.

Summary

In the article the author's approach of forming the image by the first prince of Kievan Rus as a statesman.

Keywords: subject, appearance, epic work, constant, lyric aspect, chasoprostir.

Художнім об'єктом зображення у творі, мовби ілюструючи тезу, що «в романі, як у епічному творі, оповідь зосереджується на процесі становлення і розвитку окремої особистості» [5, с. 13], постає доба міфологічного князя Києворуської держави в пору її становлення – Кия, а також події, пов'язані з протистоянням слов'ян зовнішній загрозі – з боку гунів.

Згідно історичних реалій, племена гунів на початку II ст. «проникли за Волгу і Донські степи» [1, с.201], а в «375 році на чолі з царем Балмером перейшли Дон, розбили племена готів, зайнявши територію від Дону до Карпат» [1, с.201], що ж до Кия, Щека та Хорива, «за переказом, який увійшов у “Повість минулих літ” [1, с. 327], Кий був тим «князем племені полян, який підтримував безпосередні зв'язки слов'ян із Візантією <...>. У цей період слов'яни відігравали особливо важливу роль у долях Східно-Римської імперії (приблизно 6-7 ст.)» [1, с.327]. Ця вкрай стисла довідка лише для того, щоб визначити наявну розбіжність між співвіднесенням цих явищ у романі В. Малика, й історичною часовою відстанню між ними приблизно в два століття, визначаючи відсутність «тісного зв'язку між історичними ідеями й історичними подіями» [4, с. 223]. В цьому разі показ автором відповідностей історичних подій зображених у романі протиставлено реаліям (вони відсутні); перш за все, цікавитиме принцип, підхід у художньому моделюванні письменником певних важливих засад у творенні

системи образів, що інспірували написання твору, зокрема, ідеї державотворення з локальних племінних об'єднань.

Романна оповідь розпочинається подіями, пов'язаними з порятунком у тяжкій пригоді залишків племені уличів (у битві з гунами воно розгромлено, а князя Добромира, що стоїть на чолі племені, тяжко поранено); молодий Кий певною мірою перебирає на себе відповідальність за долю князя, нащадка (правнука) короля венетів (антів) Божа і, на найвищій ноті запитів часу, входить у онтологічну парадигму вартісних орієнтирів цього племені: «так письменник маркує особливий родовід» [2, с.190] свого героя. Цей художній поворот у творі, автор роману свідомо конструює як сюжетний здобуток твору.

Важливим компонентом у формуванні образу молодого Кия, на чому автор наголошує вже з перших сторінок твору, є зображення природи. Це зображення з самого початку, в суті, забезпечує прочитання цього образу в лірично-емоційному аспекті; водночас, такий підхід письменника у трактуванні чільного образу визначає, що не менш важливо, наявність тісного зв'язку людини в давнину з довкіллям, життям рослинного і тваринного світів, географічних реалій, небесних світил тощо; вони стають своєрідними провідниками читача до глибшого розуміння образів твору, насамперед – головного образу. Людина далекої давнини, як слушно визначає таким підходом письменник у художньому конструюванні образів творі, тісно єдналася з довкіллям, ставала його інтелектуально-емоційною часткою, в такий спосіб, отже, розбудовуючи це довкілля, забезпечуючи йому нову якість у його триванні. Наближаючи героїв твору до природи,

В. Малик олюднює природу і, водночас, визначає, які саме нові якості людини стають надбанням внутрішнього світу, духовного «я» особи завдяки її поєднанню з природою. Природа у письменника є не просто тлом, що забезпечує належну атрибутику в часопросторовому триванні певної події, вчинку, а своєрідним alter ego героїв, насамперед Кия, сина старійшини Тура.

Романна колізія зав'язується завдяки уведенню у твір теми «зовнішнього ворога». Якщо для юного Кия ця небезпека має політичний характер, то для князя полянського племені родовичів Божедара ця небезпека таїться у самій його родині: один із синів князя, Чорний Вепр, поєднує у собі кров та інтенції двох народів, однак більшою мірою підпорядкований настановам матері,

походженням із гунів, і «не тільки гунки, а дочки самого Аттілі... Аттіла хитрий був. Щоб міцніше прив'язати до себе союзних та підлеглих вождів, женив їх на своїх дочках» [6, 63].

Автор визначає акценти у творі так, що читач усвідомлює: Чорний Вепр закликав гунів до Родня саме в цю переломну годину заради того, щоб, узурпуючи права старшого брата Радогаста, самому посісти княжий стіл у полян. Ця позиція В. Малика у творі є, безперечно, слушною, оскільки читач мимоволі стає співтворцем, домислюючи ситуативну колізію в романі. Утім, і ця тотальна загроза не стає гарантом об'єднання племен на політичному рівні: «Про мене – хай буде князем і Радогаст. Здається, розумний і сміливий муж, – сказав Кий. Страшно тільки, що між княжичами запалає розбрат, – і якраз напередодні війни з гунами...» [6, с. 64].

Як переконує читача автор, самі події життя приводять молодого Кия до одностайної думки, що ані плем'я уличів, ані поляни, ні плем'я, старійшиною якого є Тур, його батько, не здатні самотійно, один на один, виступити проти гунів, тож саме життя стає спонукою до об'єднання племен під єдиною рукою: рукою одного державця.

Ці, надто зрілі як для юнака, думки Кия, звісно, ще корелює батько, старійшина Тур, однак він забезпечує спрямування думки свого сина в слушному для племені напрямку. Так – поступово – в юнака формується та концепція розуміння суті історико-політичних явищ, що витворить із нього державну особу: цими, ще юними вустами, промовляє вже державець.

Виразною константою постає парадигма протиставлення при творенні письменником у романі образів Кия та Чорного Вепра: від портретної характеристик, до суперництва в почуттях до дочки уличького князя Добромира, й до явищ концептуального плану: людина як особа державного плану, значного суспільного масштабу. Образ Кия письменник вибудовує згідно приписів, що притаманні вчинкам героя-звитязця, благородного своїми помислами і діями. Першим важливим, значним випробуванням у життєвій долі Кия визначається боротьба за власне щастя. Після викрадення Чорним Вепром під час святкування Івана Купала Цвітанки, з якою Кий тут, на святі, заручається згодою про одруження, Києві належить вчинити відповідний його статусу лицаря (і такий необхідний для цього статусу) подвиг: визволити викрадену кохану. Належить констатувати, що спостерігаємо тут «вміння автора подати

характерну деталь, а потім розвивати її до рівня символу всієї розповіді» [7, с. 269].

Приватна лінія в життєписі Кия стає у В. Малика значною мірою прогностичною: через неї не лише виявляються особисті якості героя як людини, як індивідуальності, до того є значною мірою вже сформованої (на засадах, що вкрай важливо для цілісного сприйняття образу, позитивних цінностей: благородства, любові, людяності, патріотизму), але й такої, подальше формування якої відбувається не лише у вже заданому коді, напрямку, згідно певної індивідуальної «програми», своєрідної матриці, які визначаються почасти на генетичному (старійшина, боярин Тур, батько Кия), але й на родовому рівнях.

Безперечно, письменникові набагато простіше формувати такий образ (як і, в цілому, систему образів роману) за принципом «гарного не буває забагато». Водночас, такий авторський підхід забезпечує творові не лише прямолінійне (і однотипне) прочитання образів, але й посилює антитетичність у їх моделюванні та, як результат, у їх сприйнятті. Звідси можна встановити і той тип читача (в цьому разі він достатньо художньо невідготовлений і невибагливий), на якого орієнтується автор роману. Саме це, очевидно, мав на увазі один із дослідників твору, зауважуючи «деяку психологічну недовантаженість образу князя Кия» [8, с. 85].

Водночас, автор роману дещо применшує значення героя твору, його потенціал у зображенні того, як після першої перемоги полянського племені над ворогом, в стані ейфорії, роди полянського племені обирають Кия своїм князем. Адже всьому племені ще доводиться гадати: цей перший організаторський успіх воєводи Кия у протистоянні ворогові випадковість чи риса, базована для питомих для нього якостей та здібностей командувача військом.

Людина, переконує в цьому читача письменник, визначається за своєю суттю відповідно до причетності творення нею добра або зла і тими завданнями, що їх вона ставить перед собою, а також методами, за допомогою яких ці завдання реалізуються.

Вчинки Кия в якості позитивного героя виправдовуються тим, що він постійно здійснює те, що є потрібним для людей, що зумовлено самими вимогами часу і несе в собі креативний чинник. Це зауважуємо і у виборі Києм нового місця для поселення роду, який був вигнаний гунами і Чорним Вепром із попереднього місця осілости на Росі. Тяжіння Кия до пошуку нового місця поселення

роду зумовлюється і тяжінням до об'єднання родів, їх гуртування, яке згодом прибере на себе Кий. Надаючи образу Кия дедалі більшої вагомості, В. Малик показує поважну зустріч Кия з князями, що стояли на чолі сіверянського і древлянського племен; зустріч зумовлена необхідністю згуртування племен перед тотальною загрозою з боку гунів.

При вирішенні питання, хто очолить збірне військо племен у опорі гунам, визначається, що саме Києві доведеться перебрати на себе цю місію: «тут, на полянській землі, ти, князю, маєш вести нас! Твого війська найбільше, ти знаєш свою землю, ти вже бився з гунами – і успішно. Кому ж, як не тобі, очолити наш похід» [6, с. 200 – 201].

Відповідно, успіх Кия у поєдинку з Чорним Вепром зумовлюється кількома чинниками: перевагою у воїнській силі, а також відсутністю заслонів у Чорного Вепра, внаслідок чого той потрапив у пастку. Окрім того, Кий завжди діє розважливо, виважено, в його вчинках переважає політик; натомість Чорний Вепр діє запально, безоглядно, покладаючись лише на воїнську силу. Те саме відбувається і з військом гунів. Свідомий того, що навіть об'єднаними силами племен та родів його не подолати, Кий вдається до військових хитрощів, завдяки яким було значною мірою ослаблено гунський напад у вирішальному бою: нейтралізовано так званий «клин», яким військо гунів вражало суперника і здобувало над ним неодмінну перемогу.

Послідовно чинячи як політик, свою перемогу Кий закріплює угодою з князями інших племен: «укладемо нині з князями сіверянським та древлянським міцний братерський союз. Нападуть чужинці – поспішай один одному на допомогу і не кидай другародовича в біді, аж поки ворог не буде погромлений і знищений!» [6, с. 229]. Цією угодою головний герой твору підтверджує свою зрілість як керманич народу та, водночас, як випробуваний воїн, політичний і бойовий досвід у діяльності якого визначають сформованість у його свідомості певної суспільної вартості. Як переконується читач, образ Кия в романі В. Малика «Князь Кий» формується як своєрідний ідеал державного діяча, що перебуває в процесі свого становлення та, водночас, у ході цього становлення здійснює важливі для держави кроки при закладенні концепції її подальшого існування.

Отже, цей образ стає ще одним кроком письменника у komponуванні певної моделі образу, запрограмованого самим контекстом історії. Прочитання людини в історичному контексті у В. Малика – це відтворення конкретних реалій та відповіді цієї людини (історично більш або менш співвіднесеної з реальними історичними подіями) на всі найважливіші запити цієї епохи, що її вона представляє. І те, наскільки героєві вдається відповісти на ці запити – виявляє міру готовності людини стати репрезентантом свого часу.

Список використаних джерел:[^]

1. Гладкий В. Древний мир. Энциклопедический словарь в двух томах. – Т.1. / В. Гладкий // – Донецк, МП Отечество, 1996. – 512 с.; 2. Гундорова Т. Франко не Каменяр, Франко і Каменяр / Гундорова Т. – К.: Критика, 2006. – 352 с.; 3. Зведенюк А. Особенности художественного отражения действительности. Эстетические закономерности и конкретные особенности историко-художественного процесса / А. Зведенюк. – Ташкент: Ташкентский государственный университет, 1984. – С. 92 – 100.; 4 Ільницький М. Людина в історії / М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – ; 355 с.; 5. Казанцева С. Проблема объективности художественной формы (на примере романного жанра в литературе). Эстетические проблемы художественного творчества / С. Казанцева. – М.: ИФ АН СССР, 1984. – с. 10 – 17.; 6. Малик В. Князь Кий / В. Малик. – К.: Дніпро, 1989. – 576 с. ; 7. Мельник В. Мужність доброти /В. Мельник. – К.: Радянський письменник, 1982. – 272 с.; 8. Наєнко М. Романний герой: космос душі і земні турботи. – С. 78 – 99. – 3 добою нарієні / М. Наєнко. – К.: Дніпро, 1985. – 427 с.

Наталія ПЕРЕВЕРТЕНЬ (Київ)

ВДЯЧНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ВИМІРІВ ОСОБИСТОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Є. ГРЕБІНКИ)

Анотація

У статті розглядається питання людської вдячності як одного з вимірів особистості. На прикладі героїв своїх творів Є. Гребінка показує особистостей з огляду на їх здатність пам'ятати зроблене для них добро.

Ключові слова: Є. Гребінка, особистість, вдячність, добро, духовний розвиток.

Summary

This article examines the issue of human gratitude as one of the dimensions of personality. On the example of the heroes of his works E. Hrebinka shows individuals with regard to their ability to remember the good done for them.

Key words: E. Hrebinka, personality, appreciation, good, spiritual development.

Звертаючись до поняття особистості, відомо, що її становлення можливе лише в соціальному оточенні, через спілкування з іншими людьми. У суспільстві формується її світогляд і світосприйняття. Але соціалізація індивіда – це лише перший етап становлення особистості. Для Є.Гребінки при формуванні характерів персонажів домінував саме не особистісний, а духовний розвиток. «Духовний розвиток, на відміну від особистісного, зумовлений не тільки соціалізацією та вихованням людини, а й пробудженням її вищої духовної природи, яка може виходити за межі та вступати у протиріччя з природою соціальною» [4, 36]. Духовний розвиток являє собою процес саморозвитку, самозміни, самоідентифікації, коли «людина підпорядковує свою біологічну та соціальну природу духовним ідеалам, цінностям і смыслом, набуває духовного досвіду» [4, 33]. Таку особистість ми бачимо у творах Є.Гребінки, яка за своїм духовним розвитком піднімається вище суспільного оточення. Таким чином, соціальний розвиток є лише початковим етапом становлення людини як особистості. Вищим її розвитком є духовний, коли людина здатна піднятися над матеріальними потребами, коли задоволення фізичні відходять на другий план чи взагалі нівелюються поряд із прагненням до духовного розвитку. Почуття вдячності є невід'ємною складовою духовності. Від того, наскільки людина здатна відповісти на зроблене для неї добро, залежить її рівень духовного розвитку як особистості. Можна сказати, що Є.Гребінка дотримується морально-етичних поглядів Г.Сковороди, який також надавав великого значення вихованню в людині почуття «вдячності», в той час, як невдячність він вважав коренем нещастя і зла. Саме на почутті подяки «грунтується світ серцевий, ясне спокій і необуримість волі» [5,114]. Вдячність, яка вихована в людині, перетворює все в благо, в усьому знаходить радість, достаток. За словами філософа, це почуття є вихідним змістом волі: «...невдячна воля – ключ пекельних мучень, вдячна ж воля є всіх радостей рай» [5, 116]. У своїх творах Є.Гребінка неодноразово порушує питання людської вдячності, наголошуючи на ній, як на одній із визначальних рис особистості.

В оповіданні «Фактор» письменник руйнує стереотипи про євреїв, як про людей, які на перше місце у своєму житті ставлять

гроші. Змальовуючи професію фактора, якою в основному займалися євреї, автор наголошує: «Вам, как путешественнику, не знающему края, советую воспользоваться его услугами: фактор вам все купит, все достанет, все расскажет: это живая газета города и его окрестностей» [2, 417]. Письменник зазначає також, що, надаючи подібні послуги, ці люди не пропускали нагоди якось обдурити гостя, підсунувши непотрібний товар втричі дорожче: «Надобно удивляться находчивости и наглости факторов, с какою они умеют сбить с рук, что им не нужно, особливо если заметят в покупателе доброго человека» [2, 418]. Та, незважаючи на таке твердження, яке склалося в суспільстві, що «жиды – мошенника вообще, а из них факторы – в особенности: готовы за деньги продать отца родного» [2, 420], ми бачимо, що такі люди все ж здатні на почуття вдячності. Є. Гребінка наводить приклад з життя одного поміщика, собака якого покусала фактора-єврея. Побачивши, що рана в того дуже серйозна, він її перев'язав, а потім залишив ще його в себе на кілька тижнів, щоб той остаточно одужав. Варто зауважити, що поміщик робив це не з великої доброти чи любові до людей, а тому, що йому просто було нудно і він знайшов собі забавку, передивляючись товари єврея. Та через деякий час, коли поміщик знову опинився проїздом в місті шукаючи квартиру на ніч, бачимо, як він знову зустрічає того самого фактора і користується його послугами. Скільки часу поміщик був у місті, стільки той йому допомагав і прислужував. Єврей навіть ночував на порозі його дому, як вірний пес, охороняючи сон свого господаря. Коли прийшов час розраховуватися, і поміщик дає факторові гроші, бачимо, як він відмовляється від них, сприймаючи це як образу: «Не платите мне, я не возьму их, ваших денег, и вы рассердитесь [...] Не обижайте меня, ваше сиятельство! Пускай у меня будет на душе легко!...» [2, 424]. Незважаючи на стереотипи про жадібність євреїв, автор показує їх насамперед як людей, які також здатні на почуття і цінують зроблене їм добро: «Никогда я не забуду, как вы меня кормили Бог знает за что хлебом; как вы перевязали мне рану своими руками; мне из наших никто верить не хотел. Я просил Бога, чтоб он помог отблагодарить вас; Бог услышал мои молитвы: мне на душе было легко служить вам, а вы хотите заплатить мне!» [2, 424]. Варто зазначити, що цим твором письменник проголошує тезу про те, що варто робити добро кожній людині, незважаючи на її національну належність, й обов'язково зроблене тобі повернеться.

У творі «Искатель места» Є. Гребінка порушує питання міри людської вдячності. Разом з тим, автор також показує всі труднощі, з якими стикається провінціал приїхавши до Петербурга. Змальовуючи свого знайомого Івана Івановича, він не випадково наділяє його таким типовим ім'ям, акцентуючи увагу на тому, що таких людей, як він, у Петербурзі дуже багато. Приїхавши з провінції, вони сповнені мрій, сподівань і надій на щасливе майбутнє в столиці, але згодом наступає розчарування, адже життя у Петербурзі виявляється досить складним. На початку твору ми бачимо Івана Івановича життєрадісним, який у захваті від столиці. Автора вражає така дитяча щирість свого знайомого: «Иван Иванович, казалось, с пестрым платьем скинул провинциальную робость и, как ребенок, с чувством, даже с восхищением, рассказывал мне о своих надеждах по службе, о ласковом приеме великих людей, которые даже пожимали ему руку и говорили: «Будьте благонадежны»; объявил мне, что на днях поступит в любое министерство, только затрудняется в выборе [...] Часа два утешал он меня своим простодушием, выкурил сигару, попросил воды и бледный как полотно вышел от меня» [1, 231]. Та бачимо, що надії Івана Івановича не виправдалися, і ми зустрічаємо його у негоду серед Петербурга у пошуках роботи. За весь час перебування у столиці йому так і не вдалося знайти службового місця. Автор говорить зі співчуттям про свого героя, наголошуючи на тому, що складно простій людині у Петербурзі, не маючи зв'язків та знайомств, влаштуватися будь-куди.

Водночас письменник розповідає устами одного з героїв ще одну історію про бідного дяка, який утративши голос, автоматично позбувся і місця роботи, і житла, фактично опинившись на вулиці з сім'єю. Та завдяки щасливому випадку, коли в нього на ніч зупинився офіцер князя Потьомкіна, з'ясувалося, що Потьомкін був учнем дяка ще багато років тому. Можемо спостерігати, яка гордість і водночас здивування переповнюють дяка Осипа за свого колишнього учня. Бачимо, як він широко радіє з його успіхів, навіть відмовляючись брати гроші в офіцера за ночівлю, незважаючи на матеріальні труднощі. Дізнавшись, що його колишній учень став князем, дяк Осип не сповнюється жадобою до збагачення, не прагне скористатися цими зв'язками. Він вирушає до Потьомкіна не задля того, щоб просити у нього щось, а щоб побачити його, яким він став,

чого досягнув. Варто зауважити, що і сам князь Потьомкін щиро прийняв свого вчителя:

«– Здравствуй, Осип! Ты не узнал меня?.. – сказал ласково Потемкин [...] Дьячок выпрямился, вырос, смело посмотрел в глаза Потемкину, разгладил седую косу, кашлянул, поднял руки, открыл, будто хотел начать какую-то торжественную песню и – молчал. «Пойди ко мне, поцелуемся старик!..». «Пою ... здесь ... ваша, ваша светлость... торжествую...(махнул рукою) не то...здравствуй, Гриша!..». «И давно бы так! – говорил светлейший, прижимая к груди плачущего старика...– Никогда не зови меня иначе, как Гришею, слышишь, Осип» [1, 245]. Можемо спостерігати, що, незважаючи на високу посаду, Потьомкін не втратив людських рис, не забув свого першого вчителя: «Благодарю вас, – сказал, улыбаясь, Потемкин адъютанту, – вы мне доставили большое удовольствие; давно я не слышал подобных, простых речей [...] давно никто не называл меня Гришею; это мне напоминает много, много!..» [1, 245]. Потьомкін усвідомлює, що лише тут, перед простим дяком, своїм учителем, він може скинути маску князя, бути тим, ким він є насправді, не відчувати лицемірства та показової ввічливості від підданих. Автор показує особистість, яка, досягнувши владних вершин, зуміла залишитися насамперед людиною, не втратити почуття вдячності до тих, кому зобов'язана.

Таким чином, у своїй творчості Є.Гребінка проголошує вдячність невід'ємною рисою людини як особистості. Письменник вважає, що її духовний розвиток залежить від здатності робити добрі справи не з метою винагороди за свої вчинки, а безкорисливо, від щирого серця. Слідуючи морально-етичним принципам Г.Сковороди, автор розглядає почуття подяки як одне із визначальних у духовному розвитку особистості. Коли людина може належно оцінити зроблене для неї добре діло, виявлену уважність, вона має також велику суспільну вартість, адже підтримує цим бажання в інших і надалі творити добро. Таким чином, творчість Є.Гребінки є яскравим показником його гуманістичного світогляду. Репрезентуючи вдячність як власне відповідь любов'ю на любов, письменник проголошує у своїх творах християнські цінності, які лежать в основі духовного розвитку особистості.

Список використаних джерел:

1.Гребінка Є.П. Твори: В 3 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 2. – 744 с. 2. Гребінка Є.П. Твори: В 3 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 3. – 704 с. 3.

Малахов В.А. Етика: Курс лекцій: Навч. посібник. – 6-те вид. – К.: Либідь, 2006. – 384 с. 4. Помиткін Е.О. Психологія духовного розвитку особистості: Монографія. – К.: Наш час, 2005, – 280 с. 5. Григорій Сковорода. Повне зібрання творів: У 2-х т. — К., 1973. — Т. 2 – с. 114

Яна ПОГОНЕЦЬ (Київ)

**ПЕРСОНАЖНА СИСТЕМА ЧАРІВНИХ КАЗОК
У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ МАРІЇ МАТІОС
(«СОЛОДКА ДАРУСЯ»)**

Анотація

У статті здійснено спробу аналізу образної парадигми повісті Марії Матіос «Солодка Даруся» за трикатегорійною системою казкових образів Лідії Дунаєвської – злотвориці, добротвориці і знедолені. Особливу увагу зосереджено на добротворицеві Іванові Цвичку.

Summary

The article investigated an analysis of the images in the story M. Matios “Solodka Darusya” following the system of tail images of L. Dunayevska – categories bad personages, kind personages and hapless. The main attention has been focused on kind personage Ivan Tsvichok.

Як показує практика літературного розвитку, будь-яке значне явище літератури неможливе без сперття на історичний, в тому числі й естетичний досвід народу. Усна творчість протягом століть була і є джерелом тем, мотивів, образів, високим зразком художньої майстерності для літератури.

Проблема фольклорно-літературних взаємин перебувала у полі зору філологів протягом XIX-XX ст. і тепер не втрачає своєї актуальності.

У першій половині XIX ст. проблема фольклорно-літературних взаємин була висвітлена у працях О.Бодяньського, М.Костомарова, П.Куліша М.Максимовича, І.Срезневського. У другій половині XIX – на початку XX ст. питання співвідношення фольклору й літератури досліджували В.Гнатюк, М.Грушевський, М.Драгоманов, О.Потебня, І.Франко. У радянський період взаємозв'язки фольклору й літератури, фольклоризм літератури розглядали М.Грицай, О.Дей, О.Мишанич, Г.Нудьга, М.Пазяк, М.Рильський та ін.

Сучасні українські фольклористи продовжують досліджувати проблему взаємодії усного колективного та письмового

індивідуального (В.Бойко, О.Вергій, О.Гончар, М.Дмитренко, Р.Марків, О.Микула, С.Росовецький, Ю.Шутенко).

Серед зарубіжних учених ХХ ст. проблеми взаємодії фольклору та літератури розглядали М.Азадовський, Г.Баузіґер, В.Гусев, У.Далгат, Р.Дорсон, В.Жирмунський, Ю.Кубілюс, Д.Медриш, Н.Савушкіна, О.Фрейдєнберг та ін.

Проблема взаємозв'язків національного фольклору й літератури та феномену фольклоризму як однієї з форм їх взаємодії належить до пріоритетних у сучасній українській фольклористиці. Попередники переважно розглядали проблему фольклоризму у зв'язку з українською класичною літературою і лише побіжно торкалися взаємин усної словесності з сучасними письменницькими набутками.

Творчість М.Матіос вкорінена у фольклорну міфопоетику, народний світогляд і ще практично зовсім не досліджена, а отже – потребує додаткової уваги, що і зумовлює актуальність дослідницької теми.

Об'єктом дослідження є твір Марії Матіос «Солодка Даруся», предметом – фольклорні мотиви та специфіка образотворення у повісті Марії Матіос «Солодка Даруся» в контексті взаємозв'язків обох словесних традицій.

Статтю присвячено дешифруванню модифікації фольклорних мотивів у творі М.Матіос «Солодка Даруся», аналізу образної парадигми повісті за трикатегорійною системою казкових образів Л. Дунаєвської та розподілу персонажів «драми на три життя» на категорії злотворців, добротворців і знедолених. У результаті було проведено паралелі між Іваном-дурником (добротворцем) та Іваном Цвичком, знедоленим персонажем і Дарусею, злотворцем і Дідушенком. Основна увага приділяється такій категорії, як добротворець.

Популярним героєм чарівних казок є дурник. Іван-дурник – найменший із трьох синів. Казка не зупиняється ні на його народженні, ні на його вихованні, вона показує його уже сформованою людиною, використовуючи при цьому таку формулу: *«Жив у селі мужик і було у нього три сина, два розумних, а третій – Іван-дурник»* [4, 105]. Інші герої ставляться до Івана як до неповноцінної людини, дурного, недолюблюють. Іван має зазвичай братів, які свої обов'язки перекладають на меншого брата, а після смерті батька взагалі виманують його частину. Іван-дурник провідує

могилу батька і за себе, і за братів. Веде з ним задушевну розмову, часто годує хлібом.

Е.Мелетинський у чарівній народній казці виділяє два основних типи героїв. *«Один із них – епічний, його роблять героєм шляхетного походження юнацькі подвиги і краса (наприклад, Іван-царевич). Другий – низький, який не піддається надії»* [3, 213]. Він займає низьке соціальне становище, зневажає оточення. І саме другий тип героя є більш характерним для чарівної казки.

До низьких героїв дослідник відносить Івана-дурника – селянського сина, наймолодшого із братів. *«Специфічна риса Івана – пасивність, характерна багатьом героям чарівної казки»* [3, 224].

На думку А.Смирнова-Кутачевського, *«в Івана-дурника переважає стихійний початок... Іванушка – дитя природи, дитя землі. Він виріс в її атмосфері, просякнутий весь її духом»* [3, 228].

За М.Горьким, Іван – улюблений герой народної казки, *«який терпеливо і покійно переносить усі негаразди життя, переборюючи їх не силою розуму і діяння, а покійністю долі і терпінням»* [3, 154-155].

Л.Дунаєвська вказує, що *«цікавим в українському репертуарі є образ дурня-блязня. У дії образу відчутна чітка амбівалентність – казка висвітлює не самого дурня, а нормальних людей, які оточують його, з їх тверезістю, практичністю»* [1, 38]. Поведінка такого героя безглузда, фантастична, наївна на фоні щоденних людських турбот.

«Образ дурня чарівної казки, його ритуальна функція в сюжеті "прочитується" як наслідок взаємин інститутів або як осколок первісних міфів про трьох братів» [1, 146].

Ім'я «Іван» дуже часто має прикладку «дурник», «дурень». М.Редька виявляє однокомпонентні назви (Іван, цар, хлопчище), багатокомпонентні, які поділяються на двокомпонентні (Іван-дурник, Іванко-Балабанко) та дескрипції (той, що без ніг; той, що без рук) [6, 6].

В.Волочай зазначає, що *«герої такого статусу зовні непримітні, з них часто кепкують, вважають недолугими. Але їх повна відкритість, незахищеність від зла, винахідливість, ангельська довірливість і простота зачаровують читачів, насамперед дітей...»* [3, 98].

Іван Цвичок – один із героїв «Солодкої Дарусі» М.Матіос. Він має багато спільних рис із Іваном-дурнем, тому належить до категорії добротворців.

«Пристав був до солодкої Дарусі жити Іван Цвичок – чудний та дурнуватий, як вважали в селі, чоловік – зайда. Ніхто у Черемошнім не знав з певністю, коли й де Йванові пуп рубали, де хрестили, хто його мама-тато, і чи має він бодай який дім-двір, чи кіл біля двору. Здавалося, він був одночасно завжди і скрізь» [2, 38 - 39]. Головний герой повісті теж зветься Іваном, але, на відміну від казкового, він не має старших братів, невідомо, хто його батьки і де його дім.

Івана номінують Цвичком *«...бо дуже любив Іван збирати по доволлих селах залізяччя, а найбільше – цвяхи, по тутешньому «цвики», з яких згодом робив дримби і продавав їх чи то в Кутах, чи в Косові на базарі»* [2, 40]. Дримба – інструмент, який вказує на походження героя, слугує йому заробітком (у казках герой часто має предмет, об'єкт, який йому допомагає і дає назву, у нашому випадку – Іван Цвичок).

Зазвичай Іван є об'єктом насмішок. *«А що посмішували над Іваном Цвичком – так то не дивно: у цім краю посміювалися над усіма»* [2, 42].

Іван був малоговорким, жив де доведеться, часто пускали його переночувати до себе молодиці, але *«Якщо Іван вимивав хороми чи танок і стелив мокру ганчірку перед порогом, – це означало, що він дякує цій хаті і її таздині, і йде собі далі, куди ведуть очі»* [2, 43].

Добротворець (Іван-дурник) характеризується пасивністю. Коли «діло доходить до роботи», Іван шукає будь-які відмовки, аби не працювати: *«- А чи не прийшов би ти, Іванку, в понеділок до кошіння? Трави перестоюють, а косаря знайти трудно. – Понеділок, газдику, тяжкий день. Хоч узими, хоч уліті. Так що понеділок відпадає. А травам нічого не буде до самої смерті»* [2, 42]. І так він знаходив аргументи на кожен день, а коли й погоджувався, то робітник з нього був не дуже добрий, *«...бо міг собі посеред роботи сісти на пень чи на лавку під стіною – і заграги у дримбу, або зібрати лахи і податися на автостанцію»* [2, 45].

Іван Цвичок – єдина людина, яка змогла знайти шлях до Дарусиноного серця, викликати у неї знову довіру до людей. *«Диво-дивне, але одного разу солодка Даруся взяла з собою на цвинтар до тата і Цвичка»* [2, 48].

Коли Іван Цвичок був біля Дарусі і грав на дрибмі, у дівчини переставала боліти голова. Малоговоркий Цвичок змінювався біля сироти, у нього прокинувся дар співрозмовника, і він багато чого розповідав бідній Дарусі. *«А вона під його голос гейби оживає: і ходить прямише, і в кутику губів складочка, як від потайної усмішки, а найголовніше – голова її перестає боліти»* [2, 46-47].

Д.Павличко зазначає: *«Образ Цвичка, що його солодка Даруся любить, але жити з ним не може, бо душа його обліплена землею, а її душа – в небесах – одне з найкращих мистецьких відкриттів знаменитої письменниці»* [5, 6.].

Одним реченням у сільраді Цвичок, по суті, розкриває все, що з ним трапилося у житті: *«А що своєї хати не маю, то нащо ви такі розумні і ваша влада така розумна забрали мамину хату, коли вона померла від побоїв на МГБ, а мене по людях пустили»* [2, 71].

Даруся виряджає з хати Івана, бо порушилася гармонія їхнього морального союзу, що виник на ґрунті взаємного кохання і довіри. Просто героїня не зможе уже ніколи довіряти людині у військовому.

Зневажливе ставлення до Цвичка, насмішка не можуть ніяк вплинути на його дії. Він *«робить те, що совість йому дозволяє і що душа хоче»* [2, 57].

Іван намагається зробити усе можливе, щоб вилікувати Дарусю (це можна розглядати як подвиг героя), знову повернути їй мову: *«Цвичок...повів Дарусю прямисінько в районну поліклініку»* [2, 61].

Отже, Іван Цвичок має деякі спільні риси з Іваном-дурнем, що дозволяє його номінувати добротворцем. Він є носієм так званої міфологічної свідомості, коли людина є невід'ємною частиною природи, необхідним елементом загального буття.

Список використаних джерел:

[1] Дунаєвська Л. Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій. – К., 1997. – 360 с. [2] Матіос М. «Солодка Даруся». – Львів, 2005. – 171 с. [3] Мелетинський Е. Герой волшебной сказки. – М., 1958. – 256 с. [4] Новиков Н. Образы восточнославянской волшебной сказки. – Ленинград, 1974. – 250 с. [5] Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати // Літературна Україна. – 2005р. – №2. – С.6. [6] Редьква М. Семантико-функціональна система особових найменувань в українських чарівних казках: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. філолог. наук. – Івано-Франківськ, 2008. – 24 с.

Марія ПОШИВАЙЛО (Київ)

**ЗМІСТ І СИМВОЛІКА ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ
В КОСМОГОНІЧНИХ І АНТРОПОГОНІЧНИХ МІФАХ:
ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНА ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ
ГЛИНИ**

Анотація

У статті досліджується семантика і функціональні особливості глини у космогонічних та антропоморфних міфах українців та інших народів. Проводиться паралель у діяльності Бога-творця до гончаря-деміурга. А також звертається увага на колір глини, з якої твориться людина і світ.

Ключові слова: міф, міфологія, глина, гончар, деміург, фольклор, вірування.

Summary

The article reviews the semantics and functional features of clay in cosmogonic and anthropomorphic myths of the Ukrainian and other peoples. A parallel between activities of god-creator and potter-demiurge is drawn in the research. Colour of clay, from which a first man and the universe were created, is highlighted in the article.

Key words: myth, mythology, clay, potter, demiurge, folklore, beliefs.

Одним із найдавніших феноменальних явищ матеріальної й духовної культури українців є гончарство. Його історія в Україні налічує близько семи тисяч років. Упродовж такого тривалого історичного періоду гончарство, гончарі, глиняні вироби були невід'ємною частиною традиційно-побутової культури етносів, що мешкали на території нашої держави.

Міфологічні уявлення і сюжети займають значне місце в усній фольклорній традиції багатьох народів. Первісний міф символічно описує модель світу через розповідь про виникнення різних елементів світобудови. А словесний фольклор, на думку Є. Мелетинського, є насамперед формою побутування міфології. Оскільки міф включає в себе не лише уявлення, але й оповідання, то можна стверджувати, що він є найдавнішою частиною словесної фольклорної спадщини. У самих фольклорних текстах міфи присутні і у вигляді архаїчних уявлень про світ і людину, і як елементи поетичної мови і стилю, і як певний оповідний жанр, що генетично передує іншим епічним жанрам [5].

Наші предки вірили в те, що все живе, весь світ, небо, повітря й уся земля заповнені богами. В. Гнатюк, досліджуючи українську міфологію, звертає увагу на ієрархію у світі, де на чолі стояли боги, що всім керували, далі йшов цілий ряд нижчих божеств та демонів, який старшим богам стояв до послуги; на кінці стояли люди, обдаровані надприродною силою, які могли не лише конкурувати з демонами та спорити з ними і примушували виконувати їхню волю, якщо цього вимагали обставини [2, с.39]. Що ж до „вищої міфології” (вірування у головних богів), то вона „виявилася менш сталою. У народній свідомості збереглося лише розмите уявлення про колись головних богів дніпровських слов’ян: Перуна, Даждзьбога, Стрибога, Хорса, Волоса” [3, с. 9].

Поняття міфу і міфології у своїх працях розглядали такі вчені, як Г. Булашев, М. Костомаров, Митрополит Іларіон, В. Гнатюк. А також Е. Тайлор, Дж. Фрезер, Л. Леві-Брюль, та інші. Кожен з них намагався дати своє розуміння міфології. Вони розглядали міфологію як тісно пов’язане з обрядовим життям племені і значною мірою до нього висхідне „священне писання”, що мало на меті регулювання та підтримку певного природного і соціального порядку. Це було протилежним позитивістській теорії пережитків, яка тлумачила міфологію як спосіб задоволення допитливості первісної людини [6, с. 8].

„Будучи протягом багатьох тисячоліть формою усвідомлення буття і природи, – зазначає О. Лосєв, – міфологія розглядається сучасною наукою не як нісенітниця і пусте марновірство, а як давня і піднесена мрія людини про оволодіння природою. Незважаючи на весь свій зв’язок з примітивною цивілізацією первісної епохи” [4, с. 459]. Ще К. Маркс твердив, що міф як початкова форма духовної культури людства являє собою природу і самі суспільні форми, вже перероблені без свідомо-художнім образом народної фантазії [7, с. 653].

У міфології багатьох країн світу першопочатковим елементом всього живого була глина. Звичайно, тут пояснення можна шукати в етнологічному принципі так званої оптимальної вибірковості, який пояснює зміст і символіку матеріальної культури: не все придатне для створення світу, людини, а лише те, що належить природі. Глина була саме тим елементом, з якого постав навколишній світ і були створені перші люди, які населяли нашу планету. А свідченням цього є тексти міфів, зокрема, космогонічні, в яких розповідається

про створення космосу та його частин з хаосу, описується розділення неба від землі, виокремлюються основні стихії, такі як вогонь, вода, земля, повітря, а також антропологічні міфи, які дають уявлення про появу першої людини, творення її богами з природних матеріалів (землі, глини, дерева та інших) [7, с.654]. Загалом міфологія є сукупністю розповідей про богів, героїв, першопредків, які брали участь у творенні землі і всього сущого на ній, а також системою фантастичних уявлень про світ.

За одним із грецьких міфів людина була створена титаном Прометеем, який виліпив людину з глини, змішаної із сльозами і наділив її душею з небесного вогню. Ще сьогодні, неподалік від міста Панопей, люди показують цегляний будинок, де ніби Прометей і займався творенням роду людського. Грудки глинястої землі, які лежали біля будиночка, були ніби залишками використаного матеріалу і навіть пахли людським тілом [14, с.31-32].

Серед національних меншин, які проживають на території Російської Федерації, також досить поширені міфи про створення людини з глини. От, наприклад, у вотяків першу людину створив бог Інмар з червоної глини і поселив її в раю, плодами якого вона харчувалася [1, с. 272]. Натомість у вогулів деміург Нумі Торум тільки з третьої спроби зміг зліпити людей, які поклали початок людському роду. Спершу він вирізав із модрини дві колоди, надав їм форми людини, голову, щоб не падала, закріпив між грудьми і шиєю гвіздком. Оживши від подиху Нумі, вони зразу втекли до лісу і стали лісовиками. Вдруге Нумі зробив людей із серцевини модрини. Але вони з'їли заборонені плоди, і у них вилізло волосся, а від подиху Нумі новостворені люди взагалі розсипалися. На третій раз Нумі створив людей із шелуги, з якої виплів щось подібне до скелетів, обмазав глиною і оживив їх. Саме з цих людей і пішло все людство [1, с. 273-274].

Народи, які населяли територію сучасної України, вірили, що Бог створив людину й різні народи з глини, із землі [13, с. 145]. Подібна легенда записана Свидницьким, українським письменником, фольклористом: „Зліпив Бог чоловіка з глини і поставив сохнути, а собаці наказав, щоб стерегла, та сам і пішов. (...)” [1, с. 303]. Маємо ще один зразок міфу, який був поширений на території давньої України. Згідно з ним, творець світу Сокіл-Род наказав Білобогу пірнути на дно священного озера, набрати якомога

більше золотої глини і виліпити з неї вродливу жінку за своєю подобою, що й було зроблено [9, с. 24].

Часто зустрічаються міфи, в яких описується невдала спроба творення з глини чи вдається зліпити необхідне з третьої спроби. З розповідей населення мордови дізнаємося, як Бог „зібрав глини, піску і землі від сімдесяти семи країн світу, але зліпити благовиде тіло не міг: то зліпить свинею, то собакою, то гадом, а йому хотілося створити людину за образом і подобою Богу...” [1, с. 270]. А індіанський бог Тука-пача перших чоловіка та жінку зліпив з глини, але, коли вони пішли купатися, то повністю розмокли. Спроба створити з попелу теж виявилася невдалою, і тільки з металу богу вдалося створити такі тіла, які б не розмокали у воді [12, с.27].

Створення землі було не менш клопіткою працею за творення людини. У космогонічних міфах творцеві всесвіту допомагають істоти нижчого рангу – такі, як чорт, диявол чи навіть біла гагра, як у іркутських бурятів, яка за наказом Бога впірає і дістає на носі з dna океану червону глину і чорнозем. Гагра розкидала їх на всі боки, від чого утворилася земна поверхня і всі види рослин [1, с. 280].

У бурятів Боги творять землю з принесених птахом ангатом чорної землі, червоної глини і піску; потім створюють чоловіка і жінку: тіло з червоної глини, кістки з каменю, кров із води. Потім вони вирішили, що хто з них оживить цих людей, той буде їм покровителем. Боги лягли спати, поставили перед собою по свічці і горщику і домовилися, що оживить людей той, хто на інший ранок прокинеться, і свічка його буде горіти, а в горщику виросте квітка. Все сталося у Мадара-Бурхан, але Шібегені-Бурхан прокинувся раніше за нього, погасив його свічку, квітку висмикнув у нього і посадив у свій горщик, тому Шібеген-Бурханов і оживив людей [1, с. 366].

Подібні легенди зустрічаються і в американській міфології, де Великий Дух створює землю з хаотичної маси, а потім створює з глини лисицю, яку двічі посилає перевіряти, чи цілком завершений світ. Коли на другий раз лисиця не повернулася розповісти про розміри світу, Великий Дух зрозумів, що земля стала досить просторою. Згодом появились дерева, а коли вони виростили, з колод були створені чоловік і жінка. Але кожна наступна жива істота чоловічої і жіночої статі була створена з глини, і велено їм було розмножуватися [1, с. 383].

За міфами індіанців, які проживають у провінції Сан-Дієго (південний-захід штату Каліфорнія) деміург Ткайпакомат створив з глини не лише людину, а й сонце і місяць, використовуючи при цьому три сорти глини – червону, жовту і чорну [12, с. 25]. Наявність космогонічних міфів та легенд у фольклорній спадщині свідчить про високий культурний розвиток народу, про наявність міфологічного мислення, прагнення пояснити появу всього живого на землі.

Сюжет творення світу та людини з глини, яка дістається з дна моря чи океану гончарем-деміургом, богом чи його помічниками, присутній у більшості міфологій світу. Використання саме глини, а не іншого матеріалу, можна пояснити її пластичністю, магічними властивостями, прямим зв'язком із землею, яка вважається святою, праматір'ю всього живого: вона дає життя і приймає назад в своє лоно все, що віджило свого віку. Цікавим є і той факт, що „в глибоководній червоній глині містяться дрібні магнітні кульки, в яких знаходиться шреберзит – речовина, що входить до складу космічного пилу й зустрічається в чистому вигляді лише у космосі” [8, с. 712].

Велику увагу приділяв вивченню міфології, космогонічних та антропологічних міфів відомий англійський етнограф, фольклорист та історик релігії Дж. Фрезер. Він виводив виникнення міфів з ритуалу, який складав основу давньої культури. Так у своїй праці „Фольклор у старому завіті” Фрезер розглядає безліч прикладів творення людини з глини, а саме з червоної. Можемо припустити, що червоний колір ототожнювався з кров'ю, а також символічно вважався найближчим до землі і найархаїчнішим серед всього спектру кольорів. Досить примітним є й те, „що ритуальний і священний посуд виготовлявся українськими гончарями саме з червоної, рудої глини, яка вважалася замішаною на Божій крові” [10, с. 90].

Вивчаючи легенду про створення світу та людини, Фрезер на об'ємному етнографічному та фольклорному матеріалі показує поширення подібних вірувань у багатьох народів світу. Для євреїв походження людини із землі (глини) є досить природнім, оскільки на їхній мові слово „земля” („адама”) граматично відповідає жіночому роду від слова „людина” („адам”). Таке глинотворення зустрічається й у вавилонян, де люди була зліплена із землі, замішаної на крові бога Бел [12, с. 15-16].

Уявлення про гончаря як деміурга, бога-творця, подібно до гончаря, який ліпить горщики, яскраво виявилось у єгипетській міфології. Так Хнум, бог плодючості створює на гончарному крузі людину (свого духовного двійника – „ка”) та світ (ці відомості відносять до греко-римського періоду) [7, с. 592]. Гончаря можна зачислити і до розряду міфічних персонажів, який подібно культурному герою здобуває культурні блага, бере участь у влаштуванні світу, подоланні його хаотичного стану.

У міфах багатьох народів збереглося уявлення про творення світу та роду людського з глини саме червоного забарвлення або замішаної на крові. Глина і сам процес гончарювання були сакральними. Бог-творець виступав ремісником-деміургом, робота якого ототожнювалася з гончарюванням, а сам він уподібнювався гончарю. Семантичний світ культури пояснює, що глина в народній творчості постає виразником сакральних знань, світоглядних уявлень, менталітету етносів. З’ясування семантики і функціональних особливостей глини і гончарства в традиційному суспільстві за фольклорними творами дозволяє ширше виявити онтологічні цінності в бутті етносів на різних етапах історичного розвитку, глибше зрозуміти й повноцінно охарактеризувати конкретні духовні вияви матеріальної культури.

Список використаних джерел:

- [1]. Веселовский А.Н. *Избранное: Традиционная духовная культура* / А.Н. Веселовский. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 624 с. – (Российские Пропилеи); [2]. Гнатюк В. *Нарис української міфології* / В. Гнатюк – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 364 с.; [3]. Иванов П. В. *Народные рассказы о Доле // Украинці: народні вірування, повір’я, демонологія.* – К.: Либідь, 1991. – С. 342-374.; [4]. Лосев А. Ф. *Философия. Мифология. Культура.* – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.; [5]. Мелетинский Е.М. *Миф и историческая поэтика фольклора* – <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky4.htm>; [6]. Мелетинский Е.М. *Поэтика мифа (Исследования по фольклору и мифологии Востока)* / Е.М. Мелетинский – М.: Наука, 1976. – 407 с.; [7]. *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1991. – 736 с.; [8]. Неймаяр М. *История земли* / М. Неймаяр – М.: Терра, 1994. – Т.1. – 758 с.; [9]. Плачинда С. П. *Міфи і легенди давньої України* / С. П. Плачинда. – К.: Спалах ЛТД, 1997. – 176 с.; [10]. Пошивайло І.В. *Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти* / І.В.

Пошивайло – Опішине: Українське народознавство, 2000. – 432с.; [11] Пошивайло Олень. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.; [12] Фрээр Дж. Фольклор в Ветхом завете / Дж. Фрээр – М.: Политиздат, 1985. – 511 с.; [13]. Чубинский П.П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. – СПб.: Типография В.Безобразова, 1872. – Т.1. – Вып.1. – 467 с.; [14]. Ян Парандовський. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян. – К.: Молодь, 1997. – 232 с.

Анжеліка РУДНИЦЬКА

**СИМВОЛІКА НЕСКІНЧЕННОСТІ: АЛОМОТИВНА
ПАРАДИГМА ФОЛЬКЛОРНОГО ІНТЕРТЕКСТУ**

Анотація

Дослідження ґрунтується на дослідженні процесів семіозису, властивих фольклорному тексту. Смісловий синкретизм розглянуто на прикладі символу нескінченності, з яким пов'язані смисли першоматерії; плодючості; початку й кінця усього суцього на Землі; безперервності існування; символом Праматері Світу та всеплодючої сили. У статті розглядається поєднання вербального, предметного, орнаментального, ритуального фольклорного інтертексту. Складні синкретичні знаки у інтерсеміотичному тексті утворюються у результаті поєднання елементарних знаків, і при цьому виникає не сума їхніх значень, а якісно нове значення.

Summary

The article is based on the research of processes of semiotics peculiar at folklore text. Semantic syncretism is considered on the infinity symbol, which is associated with meanings of matter; fertility; beginning and end of all things on Earth, the continuity of existence, the symbol of Foremothers World and force. The article deals with a combination of verbal, object, ornamental, ritual folk intertext. Sophisticated syncretic signs in intersemiotic text formed by combination of basic symbols, and thus there is not the sum of their values, but a qualitatively new value.

Символ нескінченності у всій своїй інваріантності – один із найпоширеніших та найцікавіших у фольклорних текстах. Він зустрічається в міфах, казках, ритуалах, танцях, піснях, іграх, дитячих забавлянках та візуалізується у орнаментиці. І є одним із складних синкретичних знаків, що «утворюється у результаті

поєднання елементарних знаків, і при цьому виникає не сума їхніх значень, а якісно нове значення.» [6, с.176]. На думку Н.Мечковської, «складні знаки першого порядку поєднуються в ускладненні другого порядку, ті, у свою чергу, утворюють ще більш ускладнені – третього порядку і т.д. Скільки всього таких порядків у конкретній семіотиці залежить від її рівневої будови. Єдина ієрархія знаків у фольклорі навряд чи можлива й потрібна; більш цікавим нам видається простежити спрямованість процесу акумулювання складним знаком смислів упродовж розвитку етносу.»

Ланцюжкове розгортання смислу в міфопоетичній системі прослідкуємо на символі нескінченності, який візуально сприймається багатьма народами як зигзагоподібна, ламана, або хвиляста лінія, що є ознакою води - першоматерії, з якої витворені всі речі, і з котрої вони переважно й складаються; плодючості; початку й кінця усього сушого на Землі; безперервності існування; символом Праматері Світу та всеплодющої сили.

За космогонічними уявленнями наших пращурів вода, поєднавшись із первісною матерією чоловічої статі, утворила струмки, ріки, озера, загалом усе на Землі. Відгомін є в українських космогонічних колядках: «Що ж нам було з світа початку?// Не було нічого, - одна водонька.» Вода – це стихія, з якої постав світ – земля, що була піднята із дна світового океану, аналог материнського чрева, заплідненого небом (чоловіче начало), котрі породили світ. У свою чергу води, ріки, моря заселені міфічними істотами, страх перед якими примушував людей задобрювати їх. «Водним» божествам (Дані, Мокоші, Водянику) приносили жертви (рослинні, тваринні й навіть людські). Люди, залежні від стихій, намагалися задобрити небесні сили. І коли висихали ріки й зникала вода, наші пращури це вважали карою Божою. Відгомін цього вірування існує й у нинішньому звичаї кидати у воду умовну «жертву» - монети «на щастя», або «щоб повернутися сюди знову».

Як артефакт «безконечник» на території України зустрічається на вигравіруваних ромбічно-меандровими мотивами палеолітичних браслетах та інших виробах із бивня мамонта, що були знайдені у селі Мізин над Десною, нижче Новгород-Сіверського. Також на наших землях згаданий символ існує ще з часів трипільської культури (4-3 тисячоліття до н.е.), має велику кількість різновидів і викликає асоціації із виявами руху води та повітря. Трипільський «безконечник» на глечиках та горщиках

(хвиляста лінія без початку і кінця, якою щедро прикрашена навколо посудина) виступав сакральним символом циклічності й вічності, нескінченного життя. Орнаментальний мотив як спіралі, так і змії був дуже поширеним на трипільських виробках. Символ змії в орнаментиці трипільської кераміки окремих груп поселень становить до 45% від усіх відомих знаків. В Трипільські часи знаки змії символізували доброго змія, охоронця хатнього добра, домовика. Спіралевидні змії зображалися на посуді, на грудях або животі статуеток богинь. Такі статуетки, можливо, були оберегом вагітності, або символізували родючість – бо ж Змії в трипільські і дотрипільські часи часто виступав символом чоловічого начала.

Американка литовського походження Марія Гімбутас (1989) ідентифікує меандри, зигзаги, спіралі як образи *життєдайності*, а спіраль і клубок змії як образи *енергії та розвитку*.

Відголоски давніх вірувань, пов'язаних із водою, найбільш повно в орнаментальному вимірі збереглися у вишивках і писанках, що є «орнаментогенеруючими», як називає їх М.Селівачов, видами українського народного мистецтва, оскільки що писанкарство і вишивання найменш залежні від обмежень техніки виконання і найповніше репрезентовані в обрядово-сакральній сфері. «Безконечник» на писанці, так само, як на рукаві чи на подолі вишиванки, не має ні початку, ні кінця і є оберегом від злих сил.

Саме у писанкарстві та вишивці найчастіше зустрічаємо різновиди «безконечника» - візочки, вужики, вужі, гадючки, змійки, слимак, косиці, кривулька, сосонки, кривий танець, циганські дороги, гілки, галузки, гусячий танець, курячий брід, свинячі доріжки... Одна й та ж крива у різному оточенні й контексті набуває різних смислів. Термінолексеми, при порівнянні з тим, який смисл вони мають в інших видах народного мистецтва, дозволяють виявити стійкі смислові паралелі зорових і словесних образів. Загалом цей символ «розшифровують» як знак заклинання богині води Дані, культ вужа, своєрідне розуміння плинності та безкінечності часу. Деякі назви варіацій цього символу, конкретизують його значення. Наприклад, у писанках «циганські дороги», тобто плутані шляхи.

Символ нескінченності постає і у ритуалі. Так обрядовий «кривий танець», що схематично є «безконечником», має еротичний зміст і ритуальний, він, як і інші українські веснянки-гаївки, закликав весняну вологу (воду), що має пробудити, оплодотворити

землю і сприяти родючості польових культур. Малюнок «кривого танцю» можна побачити у різновидах орнаменту – траєкторія лабіринту, спіраль. Це символ блукаючого духу, що вступає в лабіринт мороку чи смерті, а потім повертається звідти, досягаючи відродження. Це поєднання жіночого і чоловічого начал, (дівчата ведуть танець довкола трьох кілочків або хлопчиків) однією безконечною ниткою. Це міф, закодований у пластиці танцю. «А ми кривого танцю йдемо, танцю йдемо, // А ми йому кінця не знайдемо, не знайдемо...». У цьому контексті «безконечник» має вияв еротично-шлюбної магії. Рухи, які виконують при цьому дівчата слугували засобом зваблення хлопців [2, с.37]. Ця «безкінечна» гра-містерія покликана у символічній формі поєднати небо, землю й воду; народження, життя і смерть, чоловіка і жінку, матір і дитину.

«Безконечник» мав важливі функції оберега: міг зупинити нечисту силу. Тож ним наші предки «убезпечували» своє життя - прикрашали сакральний, декоративний та вжитковий посуд, це міг бути край тарілки, горщика; поділ вишитої сорочки чи коужуха; його використовували як обрамлення вишитого рушника; на дерев'яній рамі; малювали довкола вікон та дверей, захищаючи таким чином оселю та себе від злого ока, нечистої сили і поганої чужої енергії. З ним пов'язане цікаве повір'я: Зло, котре потрапить у хаті у цю «пастку», ніколи більше не турбуватиме власника. Утилітарний виріб, оздоблений таким символічним елементом, ніс комунікативну інформацію такого характеру: «Хай буде ця посудина (коли меандром, припустимо, був оздоблений глиняний горщик) завжди повною». Ці зображення знаків-символів відігравали роль магічних формул, були графічно зафіксованими моліннями, що звернені до вищих сил. Це своєрідне письмо, графічна фіксація релігійних понять та уявлень, що виникли набагато раніше писемності.

Наші предки вважали, що безконечник, як орнамент, що втілює гармонію і рух, є обов'язковим знаком на писанці. Саме з цього знаку (замкнутого кола) багато писанкарів розпочинали свою роботу із молитвою чи заклинаннями про безсмертя душі, невмирущість природи, багатий врожай. Писанку з «безконечником» (меандром) пасічники клали під вулик, щоб добре роїлись бджоли.

Нашарування смислів надають знакові нескінченності ознак синкретизму. В певних ситуаціях і сам знак, і слово на його позначення стають знаком цілого комплексу смислів. Так «безконечник», що ділить поверхню писанки на дві частини, одна з

яких може бути, наприклад, червоного кольору, а друга – чорного; стає своєрідною межею, що розділяє світ на існуючий, яскравий, явний і невідомий, темний, непізнаний – царство предків. «Зберігаючи пам'ять про первісну хаотичну воду й поєднуючи її з уявленнями про світ померлих як антисвіт, предки надавали річкам і воді взагалі властивості бути посередником між живими і мертвими, й у той же час можливістю передбачити майбутнє, бо вода є причетною до вічності. Вода і є рубежем між життям і смертю, між двома станами людини: до шлюбу і після». [9, С.58] «Нерідко ріки уявлялися як межі, які розділяють світи живих і мертвих». [10, с. 568]

Вода включена у смисловий комплекс переходу до світу предків і використовується як місце контакту із потойбічними силами. У легендах озера - двосторонні дзеркала, що розділяють природний і надприродний світи. На той світ у казках можна потрапити через криницю або переправившись через річку чи море. Вірування, згідно з якими вода була шляхом на той світ, відобразились у стародавньому обряді поховання, коли мерців клали в човен, а той човен або пускали на воду, або спалювали. Це повинно було прискорити й полегшити переправу душі на той світ. На Великдень кидали на воду шкаралупки із крашанок, таким чином ніби повідомляючи предкам, що їм уже час святкувати свій Великдень.

Вода може не лише ділити світ на дві частини, а й сама ділитися на живу і мертву. Жива вода неймовірно сильна, з'являється в образі весняного дощу, що пробуджує, воскрешає землю від довгого зимового сну. Віра у живу воду була в всіх індоевропейських народів. За легендами жива вода є в «тридев'ятім царстві, між двох високих гір, котрі щохвилини то сходяться, то розходяться...» Живу воду приносять гроза, вихор, птахи. У народних казках жива вода робить чудо - хто її вип'є, у того прибуває неймовірна сила, той стає могутнім та непереможним. Вода асоціюється із великою незбагненою силою: «Вода камінь точить», «Вода греблю рве». Мертва вода затягує рани, з'єднує роз'єднані частини тіла, але не оживляє. (Ці дві води – два боки однієї медалі, поєднання духовного і матеріального). [1, с.353]

Глибока повага до води наших предків була зумовлена не лише неможливістю існування без неї. (приказка: Без води і не туди, і не сюди). Вода є частиною обрядодії. Вона є цілющою силою від

недуг, засіб для замовлянь і ритуалів. Згадки про воду є і в закляттях: «Водичко, найстарша царинко!» Поширеними у стародавньому світі були обряди омивання – «очищення водою», окроплення, обливання. «Вода – символ здоров'я: вживається в заклинаннях та намовах... Священна вода вживається як ліки при усіх недугах. Така вода набирається в річці або колодязі на Богоявлення. Тримають її майже у кожній хаті». [14, с.10] У християнстві цей обряд залишився під час хрещення, як символ очищення душі від гріхів, розчинення старого життя і відродження для життя нового, вічного. Міфи про Потоп, в яких знищується загрузле в гріхах людство, - теж приклад символізму очищення, відродження і безкінечності життя.

З приходом християнства у народній свідомості акумулювалися нові варіації символізму води й нескінченності. Вода стала метафорою духовної їжі, спасіння й можливості переходу від життя земного до життя вічного. В Євангеліє від Іоанна (4:14), Христос говорить: "А хто буде пити воду, яку я йому дам, не матиме спраги повік, бо вода, яку я дам, стане в ньому джерелом води, що тече в життя вічне".

Цілющою була «жива вода» (свята, свячена, «святвечірня», «стрітенська», «йорданська»), або ж «непочата», яку набирали першою з некаламученої криниці, вдосвіта, натщесерце і мовчки, по дорозі ні до кого не віталися й не говорили жодного слова. Таку воду використовували як ліки для хворого і для писання писанок. Водою, освяченою у церкві, кроплять оселі, криниці, дають пити хворим. Очищувальну силу мали сльози та слина. Православні догмати стверджують: «Вода гасить полум'я, а сльози у час молитви гасять злі бажання».

Шанобливе ставлення до води виражається і у забороні плювати й засмічувати воду. («Не плюй у криницю – доведеться напитися»). Це вважається великим гріхом і ті, хто не дотримується цього правила, – будуть покарані головним болем. Відгомін пошани до води є у різних обрядах – в купальських та у весільних. Існує новорічне, йорданське поливання закоханих пар, великоднє обливання і літні ігрища коло води. Найвеселішим (особливо для хлопців) є другий день Великодніх свят — так званий “обливаний понеділок”. Хлопці поливають дівчат із відер водою і це дійство має яскраво виражену шлюбну символіку, хлопці намагаються облити саме “свою” дівчину.

Вода є символом розмноження і паруння. Весільний акт кроплення молодят при вступі до нового двору, обрядового умивання та купання біля комори перед вступом у супруже життя. Батько, благословляючи молоду, зазвичай вживав формулу: "Будь здорова, як вода, будь весела, як весна, будь багата, як осінь, будь родюча, як земля.."

Часто у весільних піснях та колядках зустрічається мотив дівчини, яка потопає. Ні батько, ні мати, ні брати із сестрами не можуть її врятувати. Це вдається тільки милому. Відомою є лірична пісня, в якій дівчина тоне, а три козаки хочуть її врятувати. Горда красуня відмовляється й гине. А якби дозволила її врятували, це означало б, що вона вийшла заміж. У фольклорних символічних текстах для того, щоб молода пара могла побратися, хлопцеві й дівчині потрібно переправитися одне до одного через річку. Це уявлення відбилосся також в одному із ворожінь у ніч на св. Андрія. У мисочку наливають воду, кладуть на неї кілька соломин, немов місток, і ставлять на ніч під ліжко. Суджений уві сні з'явиться, щоб перевести дівчину через міст.

Символ води - «безконечник» у вигляді «коси» обрамлює і обрядовий хліб – коровай, котрий випікали на весіллі. Цей обрядовий хліб пекли за спеціальним рецептом, у супроводжувальній пісні підкреслюється: «Ніхто не вгадає, що у нашому короваї?// З семи полів пшениця,// З семи криниць водиця,// З семи курок яйця...». Тут вода і як одна зі складових обрядового хліба, переломлення якого поєднує два роди, і як символ життєдайності й енергії плодючості у вигляді сакрального символа-прикраси – «безконечника». Також «вода символізує силу дівчини і жінки – земних відображень Води-Праматері, господині Всесвіту». [9, С.58]

Як у текстах українських народних пісень семантичні функції слова «вода» переймають інші слова із значенням «водний простір», як наприклад, річка, море, криниця, Дунай, Дніпро, так і в графемах символ безкінечності означає воду, нескінченність життя. Рух води асоціювався із плином часу і віку («Літа плывуть як вода», «Час рікою плыве»), або з рухом "Так, як тота вода не має місця, так я йду та й іду світами". "Іде, як вода по каменю" — так говорять про час, або про людський вік. "Ще багато води упливе, доки те буде". "Вчорашньої води не доженеш" — не повернеш того, що минуло.

Що схематичніший знак, то ширші його графічна, номінаційна та семантична парадигми. По кілька десятків назв, значень має і «безконечник». Усі ці реалії прямо чи опосередковано пов'язані із обрядовістю, що підтверджує збереження відблисків магії родючості, життєдайності. [8, с.208] Ідеологічний зміст українського народного орнаменту, зокрема й «безконечника», зосереджується навколо прадавніх ідей плідності, примноження гараздів, захисту від демонічних сил, єдності світобудови, гармонії, переосмислених у поняттях і контексті християнства.

Список використаних джерел:

1. Антологія українського міфу. Упоряд. В.Войтович. – Тернопіль: Богдан, 2006. – Т.1, С.353 2. Давидюк В. «Крокове колесо», Київ, Наукова думка, 2002. 3. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості. – К.: Веселка, 1989 4. Климець Ю. Купальська обрядовість України. – К., 1990. – 120 с. 5. Лукач Д. Своєобразие естетического, -Т.1,- М., 1996. – 271 с. 6. Мечковская Н. Семиотика. Язык. Природа. Культура. - М.: Академия, 2004, - С.176 7. Прислів'я та приказки/ Упоряд. Дмитренко М. – К, 2008. – с.18 8. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К.: Редакці вісник «АНТ», 2005 9. Словник символів культури України. – Київ: Міленіум, 2005. – 56 с. 10. Українське козацтво: Мала енциклопедія/ Наук.-дослід.ін-т козацтва при Запорізькому держ.ун-ті. – К: Генеза; Запоріжжя: Прем'єр, 2002. – 568 с.). 11. Українські символи/ за ред. М.Дмитренка. – К.: Народознавство, 1994. – с.140 12. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. 13. Франко І. "Приповідки", I, в. II. с. - 246). 14. Чубинський П. Ангели на сходах неба: Народні повір'я та забобони/ Упоряд. О.Верес. – К., 1992, - С. 10

Інтернет-джерела:

<http://www.newacropolis.org.ua/ua/interesting/ukrsymbol/index.php?DETAIL=4368> <http://pusanka.hmarka.net/ornam.shtml> <http://refs.co.ua/52579-Voda.html>

Наталія ХОМЕНКО (Київ)

ОСОБЛИВОСТІ ВАРЮВАННЯ РОСІЙСЬКИХ ЖОРСТОКИХ РОМАНСІВ В УКРАЇНСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація

Стаття присвячена порівняльному аналізу текстів романсів, що зафіксовані на території Росії та України. Робиться спроба встановити, як змінюється текст у новому комунікативному середовищі, що є

стабільним, а що змінним. Авторка поділяє такі зразки на чотири основні групи відповідно до мовних особливостей.

Summary

The article focuses on comparative analysis of love song texts which are found on the territory of Russia and Ukraine. An attempt has been made to find out how the text is being changed in new communicative environment and to reveal its stable and changeable features. The author classifies such samples into four main groups according to language peculiarities.

В українському фольклорному побутуванні існує низка текстів, які постали внаслідок міграції російських жорстоких романсів. Рух текстів у часі і просторі призводить до появи територіальних варіантних рядів. У цьому зв'язку цікавим є спостереження над текстами, які побутують у різних національних, соціальних середовищах. На основі варіантного репертуару, виявленого в Україні, та романсів із російських збірників здійснимо компаративний аналіз деяких романсових текстів. Спробуємо проаналізувати, що залишається, а що відкидається в цих текстах, як вони варіюють унаслідок впливу комунікативного середовища.

Погляньмо на російський зразок тексту і його варіант, записаний в Україні:

Ветер тихой прохладой веет,
Собралися подруги гулять.
«Пайдьом, Валя, пайдьом, дорогая,
В ліс-лісочек цвіти собирать».
Колокольчики низко склонились,
Немов чуя беду пред собой,
А подруги їх брать наклонились,
Для того чтоб снести их домой.

«Вот послушай-ка, милая Валя,
Что хочу я тебе рассказать:
Выхожу я за милого заміж,
приглашаю на свадьбе гулять».

Вот проходят первые полгода,
Взяли в армию мужа служить.

Летний ветер с прохладой веет,
Собралися подруги гулять.
«Пойдем, дорогая,
близ лесочка цветы собирать».
Шли подруги, шутиливо болтая,
Незаметно к ручью подошли.
Пел соловушка песенку,
Пели, заливаясь, вглубь леса зашли.
Колокольчики низко склонились,
Словно чуя беду пред собой.
Две подружки их рвать
наклонились,
Для того, чтоб снести их домой.
«Ты послушай – ка, Лида,
Что тебе я сейчас расскажу.
Расскажу тебе, Лидочка, новость,
Не заставлю тебя долго ждать:
Выхожу я за милого замуж,
Разрешаю тебе танцевать».
Не прошел еще год того время,
Мужа в армию взяли служить.

І, как сорваний цветік, сов'яла,
Стала Надя частенько тужить.
Вот проходят вторие полгода,
Народилась красавица доч,
І приходится ноччу не спать ей,
Стала Надя любить свою доч.

А служивий в Надюшу влюбилса
І частенько к ейо захадів.
«Надя, Надя, ти, милая Надя,
что нам нада с тобою купить?»
«Вот послушай-ка, милая Надя,
Что нам нада с тобою купить:
Модне плаття, і шляпу, і туфлі,
А ребйонка нам нада убить».
«Шо ж ти, Вася, остав хоть
ребйонка!»
Серце билося у Наді в груді.
«Но довольно тебе притворяться,
На вот ножик, бери і коли!».
Надя тихо к кровати подходит,
А уж девочка встала, не спать.
«Мама, мама, ти, милая мама,
Что за дядя на стулі сидит?»
«Ето, доченька милая, папа,
Только, доченька, папа не твой...»
І в малюточку ножик вонзила –
Только вскрикнула девочка: «Ой!»

Слишно, кто-то стучиться у двері,
Слишно, кто-то стучиться в окно.
Открывай-ка, Надюша, мне двери,
Я твой муж, к тебе в отпуск пришол.
Надя мигом ті двері відкрила,
Ваня тихо зашол к Наде в дом
І случайно глазами находит
Свою дочку, залитую в кров.
Не сказал он йіо ані слова,
Револьвер натиснул на курок.

Как сорванный цветик в неволе,
Стала Надя худеть и грустить.
Не прошел еще год того время,
Как у Нади родилася дочь.
Надя крепко жалела малютку,
Приходила с ней спать день и ночь.
Но хотя и жалела малютку,
Но большого в том счастья нет.
И солдатке веселый и бойкий
Приглянулся красивый сосед.
«Я куплю тебе модное платье,
Шляпу новую надо купить.
Но поверь, не хочу притворяться,
Но ребёнка нам надо убить».

«Что ты, Вася, я не могу».
Но затем говорит : «Дай я сама»
*(Курсив авторський, у збірнику текст,
який інформатор проговорював,
виділений курсивом)*

Взяла нож и подходит к кровати,
А малюточка встал и глядит:
«Мама, мамочка, мама родная,
Что за дядя на стуле сидит?»
«Это папа, – сказала малютке. –
Только папа, малютка, не твой ».
И вонзила в грудь ножик малютке.
Только вскрикнула бедная: «Ой!»
Облилася подушка вся кровью,
Когда вынула нож из груди:
«Вася, миленький, будьте спокойны
И почаще ко мне приходи».
Затем муж стучится в окно:
*«Открывай, жена верная, двери,
это я, муж, стучится в окно».*
*Пришел в отпуск. Он их обоих убил,
пошел – заявил. «Я, - говорит, - за
дочку свою отомстил» [1; 124-125].*

І жене, і любовнику вместе
Остається коротенький срок.
Застреліся, на улицу вишел,
Закричал, что є мочи і сил:
«Забирайте мене поскарее!
За малютку я ім отомстіл!» [смт.
Брацлав, Немирівський район,
Вінницька обл.].

Цей зразок записаний у смт. Брацлав Немирівського р-ну Вінницької області від Гончаренко А. В., 1928 р. н. На питання, звідки знає цю пісню, відповіла, що не пам'ятає, її всі співали у селі. Цікаво, що сама інформант дала оцінку цьому твору: «Мрачна якась». А от мелодія цього романсу, навпаки, рухлива, можна сказати, навіть весела. До речі, у жорстоких романсах часто зустрічається або ж весела мелодія, або ж з'являється веселий приспів. Я. Гудошніков вважав, що в таких випадках «ми зіштовхуємось із прийомом внутрішнього пародіювання і з переходом пісні в групу грайливих міських романсів (*це дослідник говорив саме про тексти із веселими приспіваними – Х.Н.*)» [4; 227-228]. Але це не може бути однозначним твердженням, так як виконавці, проспівуючи серйозні тексти на рухливій мелодії, самі серйозно ставляться до того, про що співають. Прикметно, що сільські жінки співпереживають і запрошують співпереживати і слухачів. А от у середовищі інтелігенції виконавці співають з особливим виразом обличчя, граючи, а слухачі реагують сміхом.

Коли ми записували один із таких текстів від чоловіка у м. Ніжин, то він виконував цю пісню з особливою інтонацією, на протипагу виконанню інших пісень. Співаючи, він стежив за реакцією слухачів і сам начебто несерйозно виконував цей твір. Можливо, у таких ситуаціях відбувається своєрідне заперечення причетності до того, про що проспівується у тексті. Тобто, подібна поведінка в жодному разі не може бути притаманна саме суб'єкту виконання. Хоча в романсі і показуються всі ті начебто банальні ситуації, які близькі кожній людині, але відкрито про це заявити не кожен може. Ймовірно, виконавець підсвідомо узгоджує індивідуальність з фольклорними смислами, проте на свідомому рівні відмежовується від них, декларуючи (інтонація, міміка) показову іронію.

А от герої романсів не бояться кохати і не бояться про це говорити відкрито. Вони пропагують вільне почуття, яке готові захищати ціною свого життя. Виконання таких текстів у природному середовищі відіграє певну психотерапевтичну функцію. «Психосоматичний ефект тут полягає у тому, що, проспівуючи розповідь про жахливі події чи слухаючи її, людина знаходить форму для свого негативного емоційного стану. Знаходження форми, позначення своєї особистої життєвої ситуації як типової, своєї особистої долі як, наприклад, загальної жіночої дає можливість переведення особистої ситуації з актуального індивідуального теперішнього в загальне минуле» [1; 362].

А от такий незбіг змісту і стилю мелодії Г. Честерсон, який писав про подібний естетичний парадокс, досліджуючи англійську народну баладу, пояснював так: «У багатьох сільських піснях про вбивство і смерть на диво веселий приспів, ... начебто хор протестує проти такого похмурого погляду на життя», через подібний приспів «людина намагається виглянути за межі біди», він вводиться «як пом'якшення, олюднення похмурих історій» [цит. за: 11; 44].

Повернімося до наведених текстів. Семантично і структурно вони тотожні. Проте наявні певні лексичні заміни, що зумовлені побутуванням російськомовного тексту в українському середовищі. В українському варіанті використано інше ім'я, але не можна стверджувати, що це зумовлено саме українським середовищем, так як у фольклорі заміна імен у текстах спричинена виконавськими конотаціями. У цьому зразку, як і в багатьох інших російських жорстоких романсах, що побутують в Україні, окрім певної адаптації до української вимови, нічого не змінилося. На жаль, ми не маємо нотного зразка російського варіанта, тому порівняти мелодії не можемо.

Поряд з попереднім типом побутування російськомовних зразків є тексти, які все ж не просто адаптувалися до вимови, а майже повністю перекладені українською мовою:

<p><i>Сама я грушеньку садила, Сама я й буду поливать, Сама я парня полюбила, Сама я буду вік страждать.</i></p>	
<p><i>Мамаша доні говорила. Гляди ж ти, доню бережись: Не будь такая тороплива,</i></p>	<p><i>Мамаша дочке говорила: «Смотри, ты, дочка, стережись. Не будь к любви так терпелива.</i></p>

<i>Гляди в любов не попадись.</i>	<i>Смотри, впрасак не попадись».</i>
<i>Та дочь мамаші одвічала: Терпїть, мамаша, не могу: Сама з собою розсуждаю, Що я достойного люблю. Та люблю, люблю, любить буду, Який би він странець ни був. В який я церкві не молилась, А все я думаю об ньом,</i>	<i>А дочка маме отвечала: «Мужчин терпеть я не могу». Сама себе располагала, Что я достойного люблю. Люблю, люблю, любить я буду И не забуду никогда. В каком бы храме ни молилась, И все я думаю об нем.</i>
<i>А він подлец, подлец і варвар, Та все сміється надо мной. Та ой Боже мій милостивий, То шо ж то єсть за тоска: Та лучче б я та й заміж не йшла, А лучче б я та так була:</i>	
	<i>И вот девчонка вышла замуж. Кругом окружена детьми.</i>
<i>Та один кричить: «Мамаша, пить!» Другий кричить: «Я спать хочу!» А муж кричить же на дивані: «Поддай-ка трубку з табаком!» Я мужу трубку запалила Та із поштенням подала [10; 290]</i>	<i>Один кричит: «Дай, мама, чаю!» Другой кричит: «Я спать хочу!» А муж, как демон, на кровати, Кричит: «Дай трубку с табаком!»</i>
	<i>Одного чаем напоила. Другого спать уложила. И мужу трубку закурила, С почтеньем в руки подала. «Еще, жена моя милая, Мне дай гитару со стола». «Поиграй мне, муж, в гитару, А я те песенку спою». Сухой бы корочкой питалась, Холодну воду бы пила, Тобой бы, милый, наслаждалась, Да лучшей девушкой жила [1; 207-208]</i>

Взагалі кількісно таких текстів, де йдеться саме про сімейні стосунки, не так і багато серед романсів. Якщо й зображено шлюб, то у стилі жанру – завжди деструктивні взаємини. Тобто кохання в романсі, чи в жорсткому романсі, чи в інших романсових різновидах завжди «безсімейне». Цікаве спостереження з цього приводу зробив М. Петровський. Дослідник відзначив, що шлюб як

такий з'являється саме у жорстокому романсі, на відміну від інших різновидів романсу, однак «тут усі шлюби беруться з *іншим* чи з *іншою*. Виходячи із текстів, герої жорстокого романсу ніколи не одружуються, а героїні не виходять заміж – це доля їх суперників і суперниць. ...Так чи інакше, всі романсові слова про шлюб підкреслюють приналежність шлюбного інституту іншому, не романсовому світу» [9; 21]. Тому ми не зустрінемо у межах цього жанру текстів, де б, наприклад, змальовувалася батьківська любов. Образ дитини в жорстокому романсі з'являється тільки для того, щоб підштовхнути матір до самовбивства чи вбивства, що є характерною особливістю аналізованого жанру.

Так і в цьому тексті, шлюб виступає як причина втрати кохання: «та лучче б я та й заміж не йшла, а лучче б я та так була». Цей текст майже повністю адаптувався до україномовної аудиторії. Деякі фрагменти тексту збігаються, деякі – випущені. Однак це природний процес, коли внаслідок усної трансмісії у текстах одні фрагменти втрачаються, а інші додаються. Але цікаво, що в українських варіантах часто додаються своєрідні експозиційні частини, в яких зображено образи природи. Так і в цьому зразку, на відміну від російського варіанта, на початку наявний такий вступ, в якому, до речі, вкладає певна мораль.

У жорстокому романсі, як і в багатьох інших фольклорних жанрах, наявні сталі фольклорні формули. Як зазначає С. Неклюдов: «Усний текст реально існує тільки у процесі творіння, поза його межами не зберігається цілком у пам'яті виконавця, а кожного разу більшою чи меншою мірою відтворюється відповідно до своєї сюжетно-жанрової і тематичної моделі за допомогою різних стилістичних кліше, які належать усьому жанровому фонду, а не тільки конкретному твору» [7; 2-3]. У романсах деякі фрагменти текстів мігрують із одного зразка до іншого, що зумовлено його усною трансмісією. Так і в наведених текстах. Наприклад, фрагмент з українського варіанта «а він подлец, подлец і варвар, та все сміється надо мной», який у російському варіанті відсутній, зустрічається в іншому російському романсі, який теж є і в українській інтерпретації. Ці тексти мають однаковий початок, але основний конфлікт відрізняється:

*Мамаша дочь браніла,
Зачем дочка грусна?
Сама того не знаю.*

*Слишно з моря вітерок,
Воєнний гром гремить;
Ніхто так не страдає,*

*В кого я влюблена.
 Люблю дружка сердечно,
 Люблю його душу,
 А он такой коварний:
 Сміється надо мной.
 Не смійся, злий мучитель,
 Не смійся надо мною,
 Тебе Господь накаже
 Нещасною судьбою,
 Такою судьбой нещасной
 З невірною женою.*

*Як милий на війні;
 Він пушку заражає,
 Все думає ко мні.
 Пришло письмо печальне,
 Що друг лежить убит.
 Убит лежить мій дружок,
 Під кустиком лежить.
 Желала б я бути пташкою,
 По всім світам летать, -
 Полетіла б у те місто,
 Де друг лежить убит [5; 76]*

Друга половина тексту, напевно, прищепилася з іншого твору, так як у інших варіантах вона відсутня, та й не зовсім відповідає по змісту першій половині. А от фрагмент з російського тексту «Сухой бы корочкой питалась, холодну воду бы пила, тобой бы, милый, наслаждалась, да лучшей девушкой жила» зустрічається в інших зразках, як от в однойменному романсі, де цей фрагмент є початком романсу; тут основна колізія зовсім інша (романс «Сухой бы корочкой питалась» зі збірника «Городской романс и авторская песня»). У цьому тексті через монолог-звернення героїні до свого коханого зображено страждання дівчини з приводу нерозділеного кохання. Героїня готова відмовитися від усього світу задля того, щоби коханий був поряд. То ж ми бачимо, що ці зразки, попри наявність спільного текстового фрагмента, відмінні. Така своєрідна контамінація текстів дуже поширена у романсах, іноді цілі текстові блоки мігрують з одного твору до іншого.

Погляньмо на наступний романс, який теж побутує і в російському, і в українському варіантах:

<i>Коло милого двора да жовта роза розцвіла, Ізмінив мене мій милий, знать, судьба моя така.</i>	<i>Возле милого крилечка Желта роза расцвела. Изменил меня мой милый, Я осталася одна.</i>
	<i>Захожу я во комнату, Все по парам, я одна. А мой милый со второю, Я сменилася с лица.</i>
<i>Не піду я, мамо, в церкву – будуть милого вінчать, Я не витерплю, заплачу – будуть люди замічать.</i>	
<i>Тихо, тихо дзвони дзвонять – милий</i>	<i>Вот и в церкви звоны звонят,</i>

<p><i>мій вінчається, Дай, подружка, револьвера – жизнь моя кончається.</i></p>	<p><i>Мой милой венчается. Дай, подруга, револьверу, Жизнь моя кончается.</i></p>
<p><i>А ще тихше понад лісом – он пошла вона сама, Чути вистріл з револьвера – вона вбила себе сама.</i></p>	<p><i>Взяла тихо я револьвер, Тихо в лес спустилася. Только слышно – с револьвера Она застрелилася.</i></p>
<p><i>- Я покину цю дівчину – хай сама вінчається, А сам піду понад лісом, де мила кончається. Я до неї ближче, ближче, а вона кончається, Вона лупнула очима – він її питається: - Ой хто тобі, моя мила, револьвера доручив, А хто нашу любов щирю з тобою, мила, розлучив? - Доручила твоя мила, а суперниця моя, Ви ж обоє так хотіли, щоб я на світі не жила! [8;176]</i></p>	
	<p><i>На могиле написаны Золотые номера. Кто не пройдет – все читают: – От любви умерла. Не влюбляйтесь, девки в ребят, Ребят бойтесь как огня. Ребята любят и разлюбят, А ты останешься одна [3;13].</i></p>

Український варіант дещо відмінний від російського зразка своїм закінченням. Хоча героїня в обох текстах гине, в українському варіанті акцент на тому, що її до цього довела суперниця, а в російському – узагальнене пояснення: «з любови померла». Оцей

кінцевий фрагмент російського варіанта про надпис на гробі доволі часто зустрічається в інших текстах – і в російських, і в українських. Такий фрагмент можна побачити в романсах «Ой ти, пташка, ти кукушка» [10; 211], «Та де ж мій милий, чорнобривий» [10; 212] та ін.

А от фрагмент із дидактичним смислом наявний у тексті романсу «А я по садіку гуляла»:

Не стой ти, девка, коло парня, бойся парня, как огня,

Бо парень любить і разлюбить, потом побросить навсегда [смт. Брацлав, Немирівський район, Вінницька обл.].

Такий повтор однакових частин у різних текстах не просто результат контамінації, а, ймовірно, підтвердження того, що у пам'яті виконавців заздалегідь існує певна модель твору, яка складається на основі сюжету, деяких текстових елементів. Тобто структурою жанру передбачено формулу зачину – сюжет – прикінцеву формулу. Таке творення текстів за усталеною моделлю, яка характерна для цього жанру, пояснює наявність у романсі стабільного набору мотивів.

В Україні російські романси побутують чи то у їх первинному вигляді, тобто виконується російський текст, однак з фонетичними особливостями української мови, чи в українському середовищі ці тексти все ж перекладалися українською мовою, іноді вони адаптувалися до місцевої орфоєпії. Однак у деяких випадках складно визначити, який текст був первинний, оскільки романси змінюються відповідно до місцевої традиції та смаків конкретного виконавця. От, наприклад, у романсі «Марак плавал па марям», записаний у кількох варіантах на Київщині, з'являється кінцівка, якої в російських зразках ми не зустрічали:

«Пойдьом, синку, нас тут не приймають,

В синім морі аж на дні – там нас ожидають.

Сине море широке, на дві половини :

Одна ж половина – для мене, а друга – для сина!» [с. Рудня – Тальська Іванківського району Київської області].

Увесь текст записаних варіантів майже повністю тотожний російському зразку, що проявляється і на мовному рівні, однак в одному з варіантів з'являється ця кінцівка українською мовою.

Деякі зразки, які постали на основі російського тексту, зазнали певних змін – чи то стилістичних, чи змістових. Цікаво було би порівняти музичні зразки цих текстів, оскільки однакова мелодія

могла б довести спільне походження таких варіантів. Та й іноді тексти адаптуються під конкретну мелодію, що пояснює появу різних інклюзій. Але, на превеликий жаль, у російських збірниках романсів подані тільки вербальні тексти, що унеможлиблює таке порівняння.

Наше спостереження над російськими текстами, які побутують на теренах України, привело нас до висновку, що у більшості випадків засвоюються тексти, позбавлені екзотики. У російській романсовій творчості безліч зразків, яким притаманна певна екзотичність – чи на рівні образу, чи топонімічних фактів (тобто використовуються імена на зразок Мальвіна, Колумбіна; чи в експозиції проявляється ця екзотика – «...под знойным небом Аргентины...») тощо. Український жорстокий романс переважно оминає такі елементи. Спостереження над текстами романсів, які побутують і в Росії, і в Україні, показує, що основна сюжетна ситуація при таких міграціях зберігається, дуже часто відбувається певне текстове скорочення, яке все ж передає основний зміст романсу. Як от у цьому прикладі:

<p><i>Візьму я карти, погадаю, Сама собі я розкажу, Сама без карт я добре знаю, Що милий полюбив другу.</i></p>	<p><i>Сижу, на карточках гадаю, Сама себя я веселю. На них довольно понимаю, Что разлюбил меня одну, Но разлюбил меня одну. Но разлюбил меня неверный, Навек оставил сиротой. «Скажи, скажи, неверная, Кого ж любила первого». «Я все любила первого, Теперь люблю последнего». Куда ж мне, девице, деваться, Куда ж мне скрывать свои глаза? Мене к родным бы прихотится, Родные гонят прочь меня.</i></p>
<p><i>Піду у ліс я проходжуся, Нехай шукає він мене, Піду у морі утоплюся, Нехай не буде вже мене.</i></p>	<p><i>Пойду я в лесе заблужуся, Пуццай наищутся меня. А нет, так в море утоплюся, Пускай волной зальет меня.</i></p>
<p><i>Дівча до моря наблизилось, А в морі хвиля загула, Дівчина з милим попрощалась І праву руку подала.</i></p>	<p><i>Девушка к морю подходила, А ветер сильно бушевал. Девушка в море опускалась, Сказала: «Белый свет, прощай.</i></p>

<p><i>І карі очі вниз спустила, І вже з водою попливла, А тільки ще десь з-поза хвилі Тільки рукою змахнула [м.Хуст].</i></p>	<p><i>Прощайте, кустики зелені, Прощай, отцовский дом родной, Прощайте, дружки и подружки, Но вы не делайте, как я. С мужчиной рядом не садитесь, Мужчины бойтесь как огня. Мужчина любит и разлюбит, Навек оставит сиротой». Она исчѐ раз повторила: «Прощай, губитель, навсегда, Прощай, губитель-разоритель, Ты разорил меня навсегда» [1; 24-25].</i></p>
---	---

Однак зустрічаються зразки, які, окрім певних спільних частин, мають відмінності. Наприклад, романс «Була весна» в його українському варіанті відрізняється предметом зображення від російського зразка. Початок у цих текстах майже ідентичний, незважаючи на мовне втілення, але потім кожен текст живе своїм життям:

<p><i>Була весна, ми стрітились случайно, Ти молод був, а я була дитя, В серцях у нас відкрилась любов тайно І оба ми любились не тая.</i></p>	<p><i>Была весна, мы встретились с тобою. Ты молод был, а еще дитя. И в двух сердцах открылась наша тайна. И мы с тобой влюбились не шутя.</i></p>
<p><i>Ти молод був, а я красою сіяла, Ти говорив, що вічно будеш мой, І всьо прошло: краса моя зов'яла, Ти розлюбив і став совсем чужой.</i></p>	<p><i>Все чаще, чаще были наши встречи. Я думала, что вечно будешь мой. Но годы шли, краса моя увяла. Ты изменил и сделался чужой.</i></p>
<p><i>Скажи, нащо тебе я полюбила? Скажи, нащо я ввірилась тобі? Аби не ти – сумна б я не ходила І день і ніч не бачила журби.</i></p>	<p><i>О, милый друг, что сделалось с тобою? И чем смогла тебя я огорчить? Лишь только тем, что сердцем и душою могла тебя так сильно полюбить...[1; 26-28]</i></p>

У російському текстовому відповіднику героїня розповідає про знайомство з милим, про сни, які нагадують зустрічі, коли закохані разом. Але в кінці героїня розуміє, що разом вони можуть бути тільки у сні:

*И этот сон
Заменит вам другая,
Свободны вы,
Я больше не приду [1; 28]*

Натомість українські варіанти аналізованого зразка пронизані докорами і розповіддю про спричинені страждання. Ми маємо кілька варіантів цього романсу, які між собою мають певні розбіжності. Ось продовження попереднього зразка:

*Аби ти знав журбу мою та муку,
Аби ти знав, що я пережила,
Не раз, не два до Бога знявши руки,
Тебе і долю я свою кляла.
Кляла літа свої я молодії,
Кляла чого вони так рано розцвіли,
А ще кляла твої веселі очі,
Сам бач, до чого вони довели.*

*О боже мой, что делает привычка,
О Боже мой, что дслает любовь!
Без милого я тану, наче свечка,
А без любви я сохну, як трава.
Прийде весна і гай зазеленіє.
А милий мій на той світ відійде,
Голівонька із горя посивіє,
Вогонь в очах навіки пропаде [8;
179]*

У збірнику народних романсів Л. Яценка є текст «Скажи нащо тебе я полюбила?», певні фрагменти якого повторюються у наведеному зразку. Отже, можливо, цей романс виник унаслідок контамінації кількох різних текстів і завдяки творчому потенціалу виконавця оформився в окремих твір. Оцей текст зі збірника Яценка (а він доволі великий) в усному побутуванні немов би розбився на кілька менших варіантів. Наприклад, є варіант, де повторюється інший фрагмент цього тексту, але з'явилася експозиція, якої нема в інших зразках:

*Стоїть дівча над бистрою водою
І так жалібно пісню гомонить:
«Бистра вода, візьми мене з собою,
Бо я не можу на тім світі жить.
Коли б ти знав, що я перетерпіла,
Коли б ти знав, що я пережила.
Не раз, не два, до Бога знявши руки,
Тебе, себе і долю прокляла.
Кляла весну з пахучими цвітами,
Кляла сади, що так рано цвіли.
Кляла тебе і твої карі очі,
Котрі мене із розуму звели.
Без тебе я, як білий цвіт без сонця,
Без тебе, ох, як тяжко-тяжко жить.
Скажи, скажи, де чарів роздобути,
Щоби тебе забуть і розлюбить?»* [6; 196]

Ця експозиція переводить звучання тексту дещо в інший емоційний реєстр. Тобто це не просто розповідь про любовні переживання, а своєрідна передсмертна сповідь.

Отже, жорстокий романс та пісня-романс, як і будь-який інший фольклорний жанр, існують як єдність варіантів і версій. Однак, щоб ґрунтовно дослідити принципи варіативності фольклорного твору, потрібно враховувати три визначальні виміри – індивідуальний, соціальний і регіональний, а також базуватися на якнайповнішому зібранні всіх відомих варіантів. Усі варіанти російських жорстоких романсів, що побутують на теренах України, можна поділити на чотири основні групи:

1. російські романси в оригіналі або ж із незначними відхиленнями, зумовленими адаптацією російських текстів до української вимови;

2. романси, які виконуються змішаною російсько-українською лексикою (суржиком);

3. українські переклади російських романсів;

4. контамінації російських текстів з українськими.

Зазначене дає змогу дійти висновку, що народний романс – це самостійний жанр народної пісенної культури нового часу, який має власну жанрову структуру, виробив свою типологію, володіє особливим набором мотивів і тропів. Це жанр, котрий поєднує в собі різномірні елементи, що проявляється на рівні композиції, мови, стилістики й надає йому особливого звучання, яке вирізняє романс з

усього масиву народнописенної творчості. Попри численні суперечності, чи то з приводу природи цього жанру, чи взагалі розуміння цього феномену як фольклорного, сумнівів про його існування в усній традиції немає. Окрім того, він упізнається завдяки всім тим ознакам, про які йшлося вище. Навіть, попри неможливість слухачами чи виконавцями пояснити приналежність таких текстів до якогось жанру, інтуїтивно вони виокремлюються.

Список використаних джерел:

1. Адоньева С., Герасимова Н. Современная баллада и жестокий романс. – СПб., 1996. – 415 с.
2. Аникин В. П. Теория фольклора. Курс лекций. – 2-е изд., доп. – М.: КДУ, 2004. – 432 с.
3. Городской романс и авторская песня. Песни, интервью, исследования. – Воронеж, 2002 // <http://www.folk.phil.vsu.ru/publ/sborniki/bards2002.html>
4. Гудошников Я.И. Русский городской романс: Учебное пособие. – Тамбов, 1990.
5. Данилов В. В. Песни села Андреевки Нежинского уезда // Сборник Этнографии Черниговщины. – К., 1904. – 94с.
6. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини / Зап. і впоряд. О. Харчишин., нотн. транскр. В. Коваля. – Львів, 2005. – 352 с.
7. Неклюдов С. О слове устном и книжном // Живая старина. – М., 1994. – №2. – с. 2-3.
8. 236. Пісенна традиція села Лука. Навч. посібник для студентів муз.-фольклористичних і філол. спец. вищих навч. закл. / Запис і впоряд. Павленко І.Я. – К.: Либідь, 2009 – 246 с.
9. Русский романс на рубеже веков / Мордерер В., Петровский М. (сост.) – К.: Оранта-Пресс, 1997. – 372 с.
10. Эварницкий Д. Н. Малороссийския народныя песни собранные в 1878-1905 гг. – Екатеринослав, 1906. – 772 с.
11. Якунцева Т. Жестокий романс как свертхтекст // Традиционная культура. – М., 2006. №3. с. 35-45.

СПИСОК АВТОРІВ:

- АНЦИБОР Дарина** – аспірантка КФ ІФ КНУ
ГАРМАТА Ганна – аспірантка кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ
ДАНИЛЬЧЕНКО Оксана – аспірантка кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ
ЗЛОТНИК-ШАГІНА Ольга – здобувач кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ
ІВАНОВСЬКА Олена – доктор філологічних наук, професор, завідувач КФ ІФ КНУ
ЛЕЩИНСЬКА Світлана – асистент КФ ІФ КНУ
ЛИХОГРАЙ Роман – асистент КФ ІФ КНУ
НАУМОВСЬКА Олесья – кандидат філологічних наук, доцент КФ ІФ КНУ
НЕЧАЮК Людмила – пошукувач кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ
ПАВЛОВ Олег – кандидат філологічних наук, доцент КФ ІФ КНУ
ПЕРЕВЕРТЕНЬ Наталія – пошукувач кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ
ПОГОНЕЦЬ Яна – магістрантка КФ ІФ КНУ
ПОШИВАЙЛО Марія – аспірантка КФ ІФ КНУ
РУДНИЦЬКА Анжеліка – провідний науковий співробітник Центру фольклору та етнографії, здобувач КФ ІФ КНУ
СЛИПУШКО Оксана – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури і шевченкознавства ІФ КНУ
СОСЕНКО Петро – доктор фізико-математичних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту теоретичної фізики НАН України
ХОМЕНКО Наталія – асистент КФ ІФ КНУ

Перелік умовних скорочень:

- ІФ – Інститут філології
КНУ – Київський національний університет імені Тараса Шевченка
КФ – кафедра фольклористики
НАН – Національна академія наук України

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРА
ФОЛЬКЛОР
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ**

Випуск 37

Частина II

Друкується за авторською редакцією

Комп'ютерне редагування – Олеся Наумовська