

Станіслав Росовецький

Текстологія фольклору
Навчальний посібник



ФОП Росовецький-Гіндіч О. С.

Київ 2015

УДК
ВВК
Р75

Рецензенти
д-р. філол. наук, проф. Г. Ю. Мережинська
д-р. філол. наук, проф. Г. М. Штонь

Рекомендовано до друку вченою радою інституту філології
(протокол № 4 від 18 листопада 2013 року)

Ухвалено науково-методичною радою
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
10 квітня 2014 року

Росовецький С. К.

Р75 Текстологія фольклору. Навчальний посібник / С. К. Росовецький. – К.: ФОП Росовецький-Гіндіч О. С., 2015. – 260 с.

ISBN 987-966-975-16-4-5

Навчальний посібник "Текстологія фольклору" має допомогти студентам-фольклористам у вивченні теоретичного матеріалу про загальні стратегії студій над фольклорними текстами та оволодіти сучасною методикою їх запису, архівної обробки, експертитиз аутентичності, кон'юктуральної критики, видання.

Може бути використаний для самостійної підготовки до складання іспитів з курсів «Текстологія фольклору», «Фольклорний текст» тощо.

Разгалужена система завдань допомагає студентові перевірити, чи правильно він зрозумів наукові положення кожного підрозділу.

УДК
ВВК
Р75

ISBN 987-966-975-16-4-5 Росовецький, С. К. , 2015 р.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ВУАН	Всеукраїнська академія наук.
Грінченко.	Грінченко, Б. Словарь української мови.
Словарь...	У Києві, 1907–1909. Т. 1–4.
ІМФЕ	Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України.
КНУ	Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
НТШ	Наукове товариство ім. Шевченка (Львів).
ПВЛ	Повість врем'яних літ
РФ	Русский фольклор (Ленинград – Санкт-Петербург) [ежегодник].
ТОДРЛ	Труды Отдела древнерусской литературы. (Ленинград, Санкт-Петербург) [ежегодник].

НАЦІОНАЛЬНА УСНА ТРАДИЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ВИВЧЕННЯ У ТЕКСТОЛОГІЇ ФОЛЬКЛОРУ

1.1. Питання термінології та змісту термінів

Хоч саме явище, що його ми передаємо тепер за допомогою термінів «фольклор» або ще усна традиція існує, напевно, кілька тисячоліть, його наукова назва з'явилася доволі пізно.

Термін «фольклор» запровадив англієць В. Томс, 1846 р. під псевдонімом А. Мертон надрукувавши в часопису «Атенеум» (№ 982) статтю «The Folklore». Тим самим він щасливо дав ім'я явищу, яке в Європі вивчали вже на протязі століть, але називали по-різному, розпливчато та описово. «Folk» означало в нього народ, «lore» – мудрість, а ціле вчений визначив як «неписану історію, що фіксує залишки давніх вірувань, звичаїв і подібного в сучасній цивілізації». Проминуло ще півтора сторіччя, і тепер більшість фахівців переконані, що існує й фольклор, тісніше пов'язаний саме із «сучасною цивілізацією», проте щодо конкретного наповнення терміну «фольклор» згоди вони так й не дійшли.

Звинувачувати фольклористів за такий недогляд було б несправедливо. Адже взагалі наука пізнала всесвіт і мікросвіт, які оточують людство, лише на якісь тисячні частки відсотка, а це крихітний промінчик світла в майже суцільній темряві нашого незнання. Ідеться не лише про астрономію або ядерну фізику: гуманітарні науки раз по раз змушені зупинятися перед таємницями духовного життя людини, її психіки та інтелекту. Наука ж, що вив-

чає фольклор, або фольклористика, має до того ж справу з болісною проблемою вгасання слідів духовної діяльності людини із плином часу; ця своєрідна ентропія призводить до зникнення усних творів, своєчасно не зафіксованих за допомогою писемності або інших технічних засобів. Немає сумніву, що сучасні греки не знали б навіть імені Гомера, якби приписувані йому поеми не було записано в VI ст. до н. е.

Отже, не треба дивуватися, що й сам предмет фольклористики поки що не знайшов загальноприйнятого визначення. Фактично ж фольклористи розбилися в цьому питанні на два табори: перші приймають широке, або універсальне, розуміння фольклору, другі – вузьке, або літературознавче. Відомий французький теоретик А. ван Геннеп запропонував найкоротше із західних широких визначень фольклору: це «універсальний об'єкт із специфічним елементом, що міститься у слові «народний»» [1, р. 21]. Той самий зміст М. Барб'ю передає описово, і визначення його займає цілу сторінку в капітальному американському «Стандартному словнику фольклору, міфології та легенд» (1949, т. 1). Наведемо з нього лише кінцеву частину: «Щоразу, коли в безлічі професій знання, досвід, мудрість, майстерність, звичаї передаються за допомогою особистого прикладу або пояснення розмовною мовою, від старших – новим генераціям, без допомоги книжки, гравюри або шкільного вчителя – ось тоді й існує фольклор у його власних володіннях, завжди у праці, живий та рухливий...».

При такому «широкому» розумінні фольклор – це все, що твориться народом і передається традиційно – від казки до гаптованої сорочки, від писанки до далеко не естетичного рецепту дублення шкіри... Видатний польський фольклорист Ю. Крижанівський зауважує, що фахівці,

прийнявши таке розуміння фольклору, опинилися б перед двома необорними перешкодами. Перша: усе назване вище вивчає етнографія, наука про життя народу, етносу, то ж навіщо замінювати «фольклором» цей старий добрий термін? І друга: «Якось важко уявити собі вченого, який би у ступені, відповідному до вимог науки, спромігся б вникнути у специфічні технічні секрети – теслярські, столярські, ткацькі й кравецькі, в особливості виготовлення музичних інструментів, у таємниці спеціальної мови відповідної групи людей і в зміст словесних творів, що її використовують». Це ще не аргумент. Коли необхідно, науковець повинен оволодіти усіма згаданими «таємницями». Проте вчений веде далі: «Галузі, до яких належать перелічені тут явища, надто вже далекі одна від однієї та різні, вимагають таких різних знарядь порівняння, що не до речі вмещувати їх під дахом спільної науки» [2, s. 105]. Тоді, може, правильнішим є «вузьке» розуміння?

У згаданому «Стандартному словнику...» знаходимо й таке визначення фольклору, що належить Р. А. Вотермену: «Це форма мистецтва, що охоплює різні види оповідань, прислів'їв, висловлювань, замовлянь, пісень, формул чаклунів та інших формул і використовує як засіб висловлення усну мову» [3, р. 483]. Це ж розуміння фольклору як «словесного мистецтва» відбилося й у назві існуючих підручників і університетських програм з українського фольклору – «Українська народнопоетична творчість». Оскільки про усність творчості не згадано, можна подумати, що розглядаються й творіння непрофесійних поетів. У західній фольклористиці останнім часом набуває авторитету оксюморонне словосполучення «усна література». Так, А. Б. Лорд захищає цей термін, виходячи з того, що література – це «ретельно побудований словесний вираз», водночас фольклор для нього «усною літературою» не об-

межується [цит. за 4, с. 39]. Коли на Заході звертання до «вузького», вербального розуміння фольклору пов'язане насамперед з давньою традицією суто літературознавчого вивчення його текстів, у радянській фольклористиці воно конкретизувало ідею тотожності фольклору з літературою – один з постулатів марксистської науки про фольклор 30–50-х рр.

У плані ж теоретичному розуміння фольклору як «народнопоетичної творчості» або «літератури усної» викликає заперечення навіть ще серйозніші, аніж «широке». Перш за все воно визначає фольклору місце поміж явищами мистецтва. Але коли під мистецтвом розуміти сферу естетичної діяльності, що створює об'єкти з естетичними якостями (існують ще й інші концепції мистецтва), то можливість зарахування до нього фольклору в цілому є вельми проблематичною, бо, наприклад, у частині жанрів усної прози естетична функція необов'язкова, факультативна, а відповідні твори можуть не мати художньої форми, що є знаком її або сигналом про її присутність. На Заході популярна думка, що первісний синкретизм людської культури, тобто злиття в ній ще не розчленованих релігії, філософії, мистецтва, історії тощо, прийняв у фольклорі пізніших епох форму синкретичної єдності знання, зокрема сакрального, і мистецтва (розвідки Р. Фінегана на матеріалі, головним чином, африканського фольклору, і Д. Бен-Амоса).

Ізраїльський культуролог Х. Ясон, авторка масштабної спроби глобальної класифікації текстів усних, писемних і літературних, стосовно фольклору («знання (простого) народу») робить зауваження, що в ньому «дві сутності мають уважно розрізнятися: власне знання, що може або ні передаватися словесно, і словесний текст, котрий його описує. Цей останній може мати або ні риси літературності» [5,

р. 213]. Оскільки «літературність» для Х. Ясон фактично збігається з естетичною якістю, сумнівність тотального віднесення фольклору до мистецтва освітлюється і з цієї позиції.

З іншого ж боку, твори, що виникали на початковому етапі розвитку людської культури, можуть узагалі не мати естетичної функції, але нашими сучасниками їхня форма сприймається як художня; наприклад, це відбувається за інтерпретації мистецтвознавцем прадавнього наскельного живопису. До того ж значна кількість фольклористів усе ж таки відносять фольклор до мистецтваб, тому на викладених тут аргументах проти «вузького» розуміння фольклору не варто, мабуть, безкомпромісно наполягати. Але переважна більшість колег, безперечно, погодиться, що неправомірно звужувати фольклор до лише словесних текстів – хоч би тому, що народна пісня не існує без мелодії, а пісня обрядова – ще й поза ритуалом, під час котрого виконується. Іншими словами, звужувати зміст фольклору лише до «усної літератури» не дозволяє очевидна синтетичність

форми його реальної екзистенції – у звуках мовних і музичних, міміці та жестах виконавців і учасників ритуалу, їхніх костюмах, «реквізиті» та «декораціях» (зокрема, природних ландшафтних), які викликають різноманітні зорові враження в самих учасників виконання твору або ритуалу та в пасивніших його спостерігачів.

Можна казати й про фізіологічно-перцептивний (він має аспекти одоративний і тактильний, головним чином) бік переживання фольклорного твору його виконавцем (і сприймання традиційним реципієнтом). Прикладом є свято Купали, виконання ритуальної пісні під хоровод. У дівчини, що навіть не співає, а лише бере участь у хороводі, обов'язкові тактильні відчуття від вінка на голові, від до-

тику рук,

що тримають її руки, від ритмічних контактів ніг із землею під ногами, утома від танцю або навіть шляху до місця ігрища. Одоративний аспект складають пахощі від квітів, запахи вогнища, річкової води тощо. Нарешті, учасники давніх ритуалів приймали галюциногени: їли, наприклад, отруйні гриби – мухомори, а пізніше пили різні алкогольні напої. Це додавало, сказати б, особливих обертонів сприйманню фольклорного тексту. Типове ж сприймання літературного тексту (і взагалі тексту сучасної професійної культури) коли й має якісь відповідники цим особливостям сприймання тексту фольклорного, то вельми послаблені. Тут утворюються скоріше якісь традиції індивідуальні та колективні. Одна дівчина читає лише на улюбленому диванчику, інша з цукеркою тощо (так само, як у селі на кіносеансі лушили «насіння», в Америці а тепер і у нас їдять попкорн, абощо).

То й виходить, що «широке» розуміння фольклору аж надто широке, а «вузьке» – теж завузьке. Болгарський фольклорист П. Динеков запропонував колегам застосовувати одночасно як «широке» («не тільки галузь народного мистецтва, а й народні вірування, знання та звичаї»), так і «вузьке» («словесно-художні твори, що складені трудовим народом і живуть у його середовищі») [6, с. 10]. Але таке вирішення проблеми може тільки ускладнити ситуацію, адже в разі прийняття пропозиції П. Динекова, не кажучи вже про інші утруднення, фахівці були б змушені, використовуючи термін «фольклор», кожного разу вказувати, яке з двох розумінь мають на увазі.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Чи можна фольклор розглядати

як вид мистецтва?

Відмінникові. Знайдіть правильне, як на вашу думку, закінчення фрази:

Вузьке розуміння фольклору приваблює фахівців...

1. ... своїм лаконізмом. 2. ... відповідністю реальному стану речей. 3. ... можливістю обмежитися літературознавчими методиками дослідження. 4. ... тому, що ним користуються авторитетні вчені.

1.2. Пошуки теоретичних підходів до вирішення проблеми специфіки фольклору

Якщо на Заході фольклористи, призвичаївшись до тамтешнього плюралізму в політиці, науці й духовному житті, загалом спокійно сприймають окреслену в попередньому підрозділі ситуацію та піклуються, головним чином, про те, щоб виробити особисте розуміння предмета фольклористики, яке б відповідало їхнім власним науковим інтересам, то радянські вчені, виховані в дусі принципового монізму марксистської філософії, активніше намагалися знайти нові шляхи до вирішення цього питання.

Щоправда, петербурзький теоретик В. Є. Гусев, що зробив першу таку спробу, пішов, на перший погляд, якраз вельми второваною стежкою начотництва, бо побудував свою концепцію на знайденій у К. Маркса цитаті. У «Німецькій ідеології» К. Маркс протиставляє спосіб, котрим освоює світ «мисляча голова» (філософ), іншим, одним з яких названо «практично-духовне освоєння цього світу». Ідеться, звичайно, про найширше коло явищ матеріальної діяльності людей (від оранки до побудови космічного корабля), але В. Є. Гусев вважає, що це означення «якнайкраще пасує до фольклору». І далі теоретик

викладає головну свою думку (для «підтримки» котрої й підшукував цитату: «Всю область практично-духовної діяльності народних мас»), він поділяє на дві групи: у першій «результат творчої діяльності отримує речовинне або предметне втілення», а в другій ні. Ця друга група і є фольклор. Або: «фольклором ми називаємо ту форму практично-духовної діяльності народних мас, котра за своєю природою об'єктивно являє собою образно-художнє відтворення дійсності та втілює ставлення до неї народу за допомогою образних засобів, що не потребують речовинного закріплення» [7, с. 71, 77].

Знову не можна погодитися з тим, що весь фольклор беззастережно віднесений до мистецтва. Більш того, на думку В. Є. Гусева, фольклор є обов'язково «відтворенням дійсності». Це типово марксистське принципове звужування предмета мистецтва, перенесене тут на фольклор. Справді, твори більшості фольклорних жанрів відбивають реальну дійсність – та тільки не такі, як християнські й міфологічні легенди, духовні вірші, замовляння. Недаремно ж у підручниках з фольклору радянської доби вони фактично не розглядалися. Щоб підвести відповідні твори під визначення фольклору, запропоноване В. Є. Гусевим, треба було б спочатку довести, що мавки та перелесники, з одного боку, чорти й ангели, з другого, є явищами реальної дійсності. До того ж головне в міркуваннях В. Є. Гусева, а саме віднесення до фольклору тих явищ народної творчості, що «не потребують речовинного закріплення», змусило його залучити туди ж і «танок, пантоміму» (танок до фольклору включав А. ван Геннеп), а потім і «нетекстову музику» (як от репертуар «троїстих музик» в українців) – це ж фактично руйнувало намагання В. Є. Гусева обов'язково закріпити за фольклором мовний компонент.

Від внутрішніх особливостей фольклору як об'єкта до-

слідження пішли у своїй спробі визначити його специфіку фінська структуралістка Е.-К. Кьонгас Маранда й канадець П. Маранда: «Фольклор – це незаписані ментифакти. Із цього визначення випливає, зокрема, що жодний текст, як такий, не є реальною фольклорною одиницею: тексти являють собою лише записи ментифактів (тоді як артефакт завжди є запис себе самого). Це має прямий стосунок до дослідження текстів, оскільки в записаному тексті структура фольклорної одиниці може й не маніфестуватися (виявитися – С.Р.), а його реалізація, наприклад, магічна дія, може входити у цю одиницю» [8, с. 194]. Головне тут – розуміння «фольклорної одиниці» як ментифакту (від лат. *mens* – розум, план, намір), що окрім власне тексту, який може бути записаний, містить у своїй структурі й певний комплекс відношень тексту до навколишньої дійсності, котрі існують у цій «фольклорній одиниці» як певні «наміри» або, коли точніше, можливості. Візьмемо для прикладу замовляння. Дослідник його має перед собою текст – лише запис ментифакту, де ми не знайдемо, наприклад, інформації про те, чи вірить сама інформантка-знахарка в силу замовлянь, як зустрічає вона своїх пацієнтів, які жести застосовує, і навіть, чи подіяло замовляння: чи перестали боліти зуби, чи покохала дівчина хлопця тощо. Легко впевнитися, що це визначення стосується і текстів нефольклорних, наприклад, молитов, присяг, серенад – які тільки наміри бувають з ними пов'язані! А головне, воно непридатне вже тому, що фольклор визначається ознакою, для нього якраз і неспецифічною. Адже для фольклору як такого не має принципового значення, записують його чи ні – в усякому разі для того природного, що існував до винайдення писемності та до появи фольклористів.

Узагалі ж міркування дослідниці суголосні концепціям представників так званого «контекстуального» напрямку в

американській фольклористиці (Д. Бен-Амос, А. Дандис, Р. Джорджес). Так, Р. Джорджес пропонує розрізняти власне фольклорний текст як «єдність звуків і рухів» та «автономний об'єкт», що утворюється, коли фольклорист цей текст фіксує; фольклор він розглядає як явище «соціальної поведінки та буття людини» [цит. за 9, с. 37]. Для Д. Бен-Амоса фольклор це «артистичне спілкування в малій групі» [цит. за 9, с. 44], визначення це доводиться визнати однобічним і дуже обмеженим, бо воно не відповідає, наприклад, хоч би контексту виконання епосу, зафіксованому в тюркських народів.

На іншому напрямі шукав глибинну ознаку фольклору російський фольклорист і етнолог К. В. Чистов. Він порівняв схеми комунікативного акту у фольклорі й літературі, використавши для цього класичні поняття теорії інформації, а саме S – суб'єкт інформації, або той, хто передає; R – реципієнт, об'єкт інформації, або той, хто її приймає; M – матеріальний посередник (медіум) між S і R, засіб передавання інформації; ↔ – «зворотний зв'язок».

Схеми «літературна» та «фольклорна» виявили значні відмінності. У першій автор (S), створивши «матеріально закріплений текст» (M), саме через нього передає естетичну інформацію читачам (R1, R2 ... Rn). Усі творчі імпульси вигасають «на полюсі сприймання». У випадку «зворотного зв'язку» читачеві дуже важко довести своє враження від твору до його автора, навіть якщо це П. Загребельний – що вже казати про Шекспіра або Сковороду! Це, за К. В. Чистовим, комунікація «технічного типу».

Зовсім іншу картину бачимо у фольклорному типі комунікації. Можна уявити собі, що тут зображено розказування казки. Казкар звертається до слухачів безпосередньо, і «зворотний зв'язок» миттю замикається на ньому самому: «Виконавець (особливо, коли мова про жанри,

що припускають текстову імпровізацію) може змінювати (коректувати) зміст і структуру тексту й позатекстових елементів залежно від поведінки (реакції) слухачів під час виконання» [10, с. 38]. Затухання творчих імпульсів у слухачів не є обов'язковим: хтось із них зможе в майбутньому переповісти казку, і схема в цьому напрямі спроможна галузитися нескінченно. Проте й сам казкар не є творцем казки (як письменник свого роману), отже, раніше він сам був її слухачем (R), а це означає, що схема галузиться й у напрямі минулого. Це «природний» тип комунікації, використання якого і є головною ознакою фольклору.

Корисна праця К. В. Чистова розкриває цікавий аспект вивчення комунікації у фольклорі (див. ще, зокрема, розвідки піонера таких досліджень Р. Джорджеса (США) [11], а також європейських фольклористів, як Й. Єх [12], В. Й. Онг [13] і Р. Шенда [14]). Але К. В. Чистов, на жаль, не відповідає на питання, чому все ж таки навіть тоді, коли письменник використовує «природний» тип комунікації, читаючи, наприклад, свою новелу перед аудиторією, а казкар – «технічний» (записуючи на прохання збирача свій репертуар, приміром), перший залишається у сфері літератури, а другий – фольклору? Корисно також нагадати, що й за ознакою наявності / неаявності М фольклор і література не можуть бути протиставлені абсолютно: казкар і його слухачі також користуються хоч і біологічним, але теж досконалим технічним засобом комунікації; подарувала нам природа й відповідник М як засобу закріплення тексту – пам'ять.

Саме «буття творів виключно в пам'яті» вважає за головну та визначальну особливість фольклору російський епосознавець С. М. Азбелев. Він нагадує, що протягом століть єдиною формою «матеріального буття фольклорного твору» було «зберігання його пам'яттю в «закодо-

ваному» вигляді. Для його сприймання необхідно, щоб хтось відтворив твір по пам'яті. Ланцюг відтворень по пам'яті залишається природною формою використання фольклору, при цьому зовнішнє існування твору має лише в момент виконання...» [15, с. 20–21]. Спостереження С. М. Азбелева дуже привабливі, але ніхто ще не довів, що фольклорний твір інакше «згортається» перед консервацією його в пам'яті та інакше видобувається звідти, ніж твір літературний. Згадаємо, що безліч дітей змушені заучувати вірші в школі, що були випадки, коли письменники у в'язницях створювали свої тексти, користуючись винятково пам'яттю, але ці факти аж ніяк не наблизили літературні тексти, що заучувалися, як в усній традиції, до творів фольклорних.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Чи виключають одна одну концепції К. В. Чистова та С. М. Азбелева?

Відмінникові. Чи збігаються значення термінів «артефакт» у визначенні фольклору Е.-К. Кьонгас Марандою і П. Марандою та «автономний об'єкт» у міркуваннях Р. Джорджеса?

1.3. Деякі своєрідні риси фольклору як явища духовної культури

Далеко не вичерпаними залишаються можливості, що їх відкривають для з'ясування специфіки фольклору зістав-

лення його з найближчими царинами духовної діяльності людини – з літературою та професійною музикою останніх трьох сторіч. Звернувшись до них, домовимося – відповідно до традиції таких зіставлень – не виходити за межі ХІХ ст., коли в Україні протистояння фольклору й «високих» форм словесної та музичної культури було найчіткішим. Воно дещо розмите в ХІ–ХV ст. за рахунок середньовічного характеру літератури та відчутно послаблене після 1917 р. – частково внаслідок демократизації літератури та успіхів програм Лікнепу, а з 30-х рр., після колективізації та голодомору, що призвели до руйнації традиційної селянської культури, і через деформації в самому фольклорі.

Оскільки під літературою маємо на увазі лише літературу художню, зрозуміло вже, мабуть, що фольклор від неї – так само, як і від «високої» музики – відрізняє не обов'язковість естетичної функції.

Наступне протиставлення (або детермінація) має характер соціологічний. Якщо фольклор обслуговував нарід (у значенні не нації, а «трудящих мас» її), то література – панівні класи суспільства, а також церковників, інтелігенцію. При цьому український фольклор – на відміну, наприклад, від німецького – це фольклор головним чином селянський. У ХІХ ст. із селян, насамперед, виходили й такі професіонали фольклору, як кобзарі, лірники, старці – виконавці «псалм».

Своєрідність культурної ситуації в Україні полягала і в тому – це довів свого часу К. В. Квітка, аналізуючи склад джерел фундаментальної пісенної збірки М. В. Лисенка, – що репертуар народної ліричної пісні задовольняв тоді потребу співати «міських та освічених шарів української людності» (тобто інтелігенції та «панських кіл»), котрими частково й поповнювався [16, с. 34]. Потребує уважного вивчення міщанський фольклор, зафіксований набагато

гірше за селянський, а також монастирський, семінарський, студентський.

Із соціологічною детермінацією пов'язана й ідеологічна відмінність. Фольклор утілює передусім народну ідеологію. Ідеться не про оцінне значення слова «народний», котре є винаходом романтизованого народознавства ХІХ ст. Не все народне обов'язково добре, не все ненародне є поганим. Що ж до літератури (з ідеологією музики справа складніша), то ті з письменників, що не поділяли ідеології панівної верстви, письменники прогресивні, не бажали та й не могли лише відтворювати ідеологію народну, бо стояли над народом, займаючи позицію національного пророка (Т. Г. Шевченко), або просто намагаючись підняти його освітній, культурний рівень.

Коли в літературі та «високій» музиці панує культ новаторства, то фольклор – справжнє царство традиції. Дуже важко погодитися з Д. Бен-Амосом, коли він у вже цитованій розвідці зауважує, що «традиційність фольклору – це скоріше випадкова якість, котра характеризує окремі ситуації, ніж особливість фольклору, об'єктивно йому притаманна»: американський дослідник виходить із фольклорної ситуації у власній країні. У такому ж давньому та розвиненому фольклорі, як український, самодержавно панує естетичний ефект «упізнавання», усім добре знайомий із сучасної «масової культури» (поп-музика, фільми-бойовики, відеокліпи): селянин пускає сльозу, слухаючи пісню, почуту вже тисячного, напевне, разу – проте саме тому здається вона йому гарною та зворушливою. Та й народне сприймання казки не відрізняється з цього погляду від усім відомого дитячого.

Принципова традиційність у фольклорі поширюється на словесну й музичну форму. У новітній літературі, як відомо, надто вже заштамповані вирази та словесні блоки

(як от: «Діти оточили вчительку тісним колом») вважаються за нестерпні та – подібно до того, як у музиці «цитати» й алюзії на твори інших композиторів – визнаються лише за специфічний прийом. У фольклорі ж стереотипність форми, навпаки, є чи не найголовнішою стильовою домінантою. Вона реалізується у формулах – словесних, музичних, драматургічних, пантомімічних тощо. Стереотипність тропів і багатобічна формульність фольклору – це своєрідний естетичний «фільтр», через який селянин перепускає враження від дійсності та результати її власної інтерпретації.

Візьмемо щонайпростіший випадок словесної традиційності – постійний епітет. Уявимо собі парубка, закоханого в зеленооку дівчину. Його тягне проспівати на самоті пісню, співзвучну до власних почуттів, проте в ній ідеться про «карі очі». Що ж, «хлопець» замінить у пісні «карі» очі на «зелені»? Ні – і головним чином тому, що для нього це така ж естетично-психологічна константа, як «чорнії брови» або «синє море».

Із традиційністю пов'язана й наступна ознака фольклору. Якщо в літературі та «високій» музиці природа творчості принципово індивідуальна, то фольклорна творчість є колективістською, неособистісною. Справді, письменник (або композитор) завжди працює сам, без співавторів (брати Гонкури, подружжя Голон та інші родинні дуети становлять дуже незначний у загальній масі виняток), він із цього погляду принциповий індивідуаліст. Проблему ж колективності у фольклорі, складну й без того, ще заплутали фольклористи-теоретики. Ще й досі жива романтична вигадка «міфологічної школи» ХІХ ст. про безособовість виникнення фольклорних творів. Згодом, як декому здалося, її було підтримано в популярній серед фахівців концепції Р. О. Якобсона і П. Г. Богатирьова, котрі 1929 р. поширили

вироблене в лінгвістиці Ф. де Сосюром протиставлення «мови» (langue) і «мовлення» (parole) на опозицію фольклор / література: «Подібно до langue, фольклорний твір є позаособистісним та існує тільки потенційно, це лише комплекс певних норм та імпульсів» [17, с. 374]. Ще ближче до наших часів В. Я. Пропп зазначив, що «генетично фольклор ближчий не до літератури, а до мови, котра також ніким не видумана і не має ні автора, ані авторів». Або: «Виховані у школі літературознавчих традицій, ми часто не можемо собі уявити, що поетичний твір може виникнути інакше, ніж виникає літературний твір унаслідок індивідуальної творчості. Нам усе здається, що хтось його мав створити або скласти першим» [18, с. 22–21]. Нарешті, абсолютизація типологічного вивчення фольклору приводить Б. М. Путілова до заперечення існування «первісного тексту» взагалі [19, с. 192; 20, с. 186–187]. У свою чергу, К. В. Чистов відкидає «містичний «пратекст»» як одну з «текстологічних ілюзій, досить популярних у фольклористиці ХХ ст.» [21, с. 137].

На перший погляд, усе це звучить переконливо. Але ж ще видатний російський фольклорист О. М. Веселовський іронізував над «міфом про народ-творець»: «Як не занурюйся до його поетичних красот, кінець-кінцем все ж таки зустрінешся з настирливим запитанням: але ж був якийсь перший складач епічної пісні?» [22, с. 196]. І справді, коли ми ніколи не дізнаємося, хто склав думу про козака-нетягу (у записах ХІХ ст. – голоту або Голоту) і не почуємо її первісного виконання, то вважати, що цей поет-співець і первісний текст його твору ніколи не існували (або, що те саме, начебто ця дума існувала завжди), якраз і є погляд цілком містичний. Той же К. В. Чистов згадує «початок історичного життя тексту» – не Бог же був отим початком.

Інша справа, що творці та первісні тексти казок, билин, обрядової поезії віддалені від нас у часі (а у випадку казок – і в просторі) настільки, що може справді здатися, начебто їх не було взагалі. Це пов'язано з тим, що вільність імпровізації цих творів не поширюється на їхній сюжет і зміст, як бачимо, наприклад, у побутуванні голосінь або коломийок. Там фольклористові доводиться зустрічатися як з автором, так і з його текстом.

Отже, твори деяких фольклорних жанрів мають авторів і певні першоформи. Водночас і колективність усної народної творчості є явище вповні реальне. Його механізм Р. О. Якобсон і П. Г. Богатирьов відтворюють таким чином: «Припустимо, що член якогось колективу створив щось індивідуальне. Якщо цей усний, створений цим індивідумом твір з тієї або іншої причини виявляється непридатним для колективу, якщо інші члени колективу його не засвоюють – він приречений до загибелі». Тут усе вірно, тільки механізм цей має ще й зворотний, суб'єктивний бік, описаний свого часу І. Франком: отой індивідум «творить свою пісню з того матеріалу вражінь та ідей, яким живе маса його земляків. Творячи її, він не стає і не може стати вище за інших, із скарбів своєї індивідуальної душі він в головних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденну поживу цілої маси. Його пісня є, отже, якимсь виразом думки, вражінь та стремління цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою» [23, с. 53]. З цього погляду, «попередня цензура колективу» відбувається насамперед у свідомості самого творця, і тільки потім, якщо складене ним не долало «цензури» одноплемінників, воно залишалося явищем його особистого репертуару – і зникало згодом, бо не переймали.

Неусвідомленості, стихійності фольклорної творчості

справедливо протиставляють творчість яскраво усвідомлену, таку, що постійно тяжіє до теоретичного самопізнання, у літературі та «високій» музиці. Перший музикознавчий трактат з'явився у Китаї ще в XII ст. до н.е. Ледве встигла в давніх греків сформуватися писемна література, як Арістотель почав її осмислювати. Невипадково ж і в Спілці письменників СРСР було більше критиків і літературознавців, ніж самих отих «інженерів людських душ». Призначений для школення останніх Літінститут ім. О. М. Горького багато хто вважає за зайву вигадку, але цікаво порівняти методи навчання, що застосовуються в сучасній консерваторії, з тим, як учив музичній техніці лірник: він прив'язував перед грою пальці правиці учня мотузками до відповідних своєї... Але ж і у словесній усній традиції, як справедливо зазначає словацький фольклорист К. Горалек, панує «неусвідомленість процесів становлення та життя основних фольклорних прийомів» [24, с. 396]. Автор цих рядків колись спеціально переглянув надруковані корпуси прислів'їв як жанру давнього та коломиїнок і частівок як жанрів найбільш рухливих, мобільних, нарешті, сучасних – і не знайшов жодного тексту, де йшлося б саме про процес творчості.

У побутуванні фольклорного твору вигасала й пам'ять про його автора – навіть у тому випадку, коли у відповідній усній традиції авторство в певних жанрах фіксувалося, як це було, наприклад, з поезією скальдів у давніх скандинавів. Проте не слід розуміти цю анонімність фольклору механістично. Це – один з канонів хай теоретично не усвідомленого, але об'єктивно існуючого у фольклорі певного кодексу про творчу працю, за яким у західній фольклористиці закріпилася досить розпливчата назва «традиційного знання». Коли повернутися до наведеного вже прикладу створення на очах фольклориста голосіння або

коломийки, можна перекоонатися, що об'єктивно існуюче авторство щодо імпровізованого (але з використанням готових словесних блоків, формул, музичної «моделі») тексту голосіння абсолютно не усвідомлюється ані самими плакальницями, ані їхніми слухачами. Складачі сучасних коломийок і частівок поширюють свої утвори анонімно – і не стільки тому, що воліють не «розшифровуватися» перед сільською владою, скільки через дію названого канону.

Інша справа, коли ця традиція стикається з тим культом письменника, композитора, художника, що існує у «високій» культурі та пропагується серед селянства насамперед школою, а також засобами масової інформації. Ось тоді й виникають знайомі кожному фольклористові заяви «А цю пісню я склав!» – хоч пісню ту записували ще в минулому столітті, та випадки, коли в Західній Україні, як свідчить С. Й. Грица, «до новоствореної співанки признавалися по декілька авторів з різних сіл» [25, с. 58]. Такого ж походження, хоч і ускладнена дещо проектуванням новітнього уявлення про авторство у фольклор XVII ст., відома з першої половини XIX ст. інтелігентська легенда про Марусю Чурай.

Ми переконані в нашому праві на так звану «інтелектуальну власність», а в мистецтві існує авторське право: письменник, наприклад, може дати, а може й не дати дозвіл на поширення, виконання або екранізацію свого твору, може передати (видавництву, виконавцеві, певній організації, особі тощо) це своє право на певний термін або назавжди, безкоштовно, або за винагороду (гонорар) і т. ін. Фольклор знає лише винагороду за виконання (інколи за надання можливості перейняти текст), котра не залежить від того, ідеться про власний твір виконавця чи ні.

Одна з найважливіших детермінацій між фольклором і близькими до нього формами мистецтва нового часу поля-

гає у формі функціонування твору. Для нас звичайна річ, що як письменником (або композитором) створено опус, то саме в такому вигляді – хоч насправді над текстом цим знущуються редактори, цензори, складачі, коректори, упорядники, естрадні виконавці тощо – він і повинен тепер і завжди публікуватися, він є принципово недоторканим, незмінним. А як

у фольклорі? З усього вже сказаного випливає, що подібна «канонізація» авторського тексту тут є неможливою. Більш того, виконавець тексту отримує у фольклорі право на творчу доробку цього загального надбання, на його варіювання. Саме варіювання є основною формою існування фольклорного твору, що може бути визначена через дві протилежні ознаки – стабільність і мобільність.

Стабільність можна розглядати як одну з реалізацій традиційності фольклору, і ця якість текстів, що століттями не знали іншої фіксації, крім як у пам'яті людини та в її мовленні (співі), іноді просто вражає. Так, билини, більшість яких було створено на терені сучасної України, збереглися лише в російському фольклорі, а до недавніх часів – головним чином, на російській Півночі. Уже один із перших збирачів цієї північноросійської версії руського епосу зазначав, що збереження в ній «обставин придніпровської природи є таке ж диво народної пам'яті, як, наприклад, збереження образу «гнідого тура», який давно зник... Та чи бачив селянин Заонежжя дуб? Дуб йому знайомий стільки ж, як нам з вами, читачу, який-небудь банан. Чи знає він, що це таке – «ковиль-трава»? Він не має про неї жодного уявлення. Чи бачив він хоч би раз на своєму віку «раздольє чисто поле»? Ні, поле як простір, котрим можна проскакати, є уявлення, для нього цілком чуже, бо поля, що їх він бачить, це маленькі, здебільшого всипані камінням або пнями клапті ріллі або сіножаті,

оточені лісом... А селянин цього краю продовжує співати про «раздольє чисто поле», немов він жив в Україні!» [26, с. 24–25].

Фактори стабільності тексту у фольклорі не однакові для всіх жанрів. У народі існує переконання, наприклад, що замовляння втрачає свою магічну силу, коли не повторюється кожного разу дослівно. Проте це пояснення явно не спрацьовує стосовно такого цікавого явища, як збереження кобзарями та лірниками при виконанні дум незрозумілих їм слів ба навіть тропів. Ось славетний кобзар Остап Вересай, проспівавши думу «Сокіл і соколя», рядок «Жемчужю очі завішали» прокоментував таким чином: «Жемчуж – то щось дороге». Лірник Архип Никоненко казав збирачеві П. О. Кулішу про зачин думи «Втеча трьох братів з Азову»: «Ото вже Бог його знає, що воно значить». А йшлося не про такий вже й складний образ:

Тікав повчок,
Малий-невеличок,
Тікало три братики рідненькі...

Не зрозумівши досить недоречної в цій трагічній думі жартівливої гіперболи, лірник міг би її випустити або чимось замінити (його сучасник Андрій Шут замість «талера» (монети) послідовно рецитував «тарель»), але ж не зробив цього. Чому ж? А він сказав про інше місце з тієї ж думи: «Боже, Твоя воля! Хто його повигадував, хто його теє? Що не можна видумать би так нікому в світі». Такий пієтет до творчості прадавніх поетів-співців міг бути ще одним суб'єктивним фактором, що підтримував стабільність тексту.

Проте названі фактори могли лише пасивно консервувати текст, що неминуче приводило би його до загибелі

в умовах природного розкладу словесного тексту в стихії усного мовлення або через не менш руйнівну творчу інтерпретацію виконавців сміливіших і поетично більш обдарованих за Архипа Никоненка; до речі, отой дбайливо збережений ним «повчок» на попередньому етапі розвитку тексту саме й був отаким кроком на шляху його руйнації.

Узагалі ж подібна творча інтерпретація є важливим фактором мобільності тексту в фольклорі. Адже й у думовому епосі прояви суб'єктивного пієтизму до тексту думи співіснували у кобзарів і лірників із свободою, за спостереженнями Ф. М. Колесси, «кожного разу інакше викінчувати в подробицях загальний план думи, інакше укладати епічні звороти і змінювати подекуди уклад віршів»; з музичного боку думовий речитатив характеризується «вільним ритмом і мінливою формою імпровізації» [27, с. 54, 59]. Б. П. Кирдан на дослідженому ним матеріалі доходить висновку, що «кобзар не запам'ятовував повного тексту думи і не намагався відтворити його дослівно. Навпаки, він свідомо варіював думу» [28, с. 62].

Як же за цих умов фольклорному твору все ж таки вдається проіснувати протягом століть? На думку фахівців, такий твір реалізується в усній традиції тільки під час акту виконання, коли щоразу виникає його конкретний варіант, чимось відмінний від інших. Проте водночас продовжує своє існування певний інваріант, тобто той мінімальний комплекс специфічних ознак твору, що забезпечує його розпізнавання як такого, його самототожність. Узагалі, варіювання є своєрідним законом існування народної традиційної культури, у межах якої варіюють усі її елементи – навіть стереотипність формул (словесних, музичних, пантомімічних та ін.) не заважає їм варіювати; різниця тільки у ступені інтенсивності та амплітуді.

Механізм варіювання здебільшого описують метафо-

рично, уподібнюючи його до вібрації, осциляції, пульсації, навіть мутації фенотипу. Такі метафори підкреслюють природний характер явища, і тому більш до ладу, мабуть, ближчі до фізіології людини, із продуктами духовної діяльності котрої маємо справу. З цього погляду непоганою моделлю варіювання у фольклорі є пульсація серця, що також може бути описана в параметрах ритму, часу, інтенсивності, можливості зупинки, «пересадження» тощо. Але ж відомо, що до метафори науковець звертається, коли не може сформулювати наукову концепцію.

До наукового ж вивчення варіювання підходи шукають з різних напрямів. Так, російський етномузикознавець І. І. Земцовський запропонував «теорію «інтонаційного поля» – тієї межі мобільності, поза якою не може бути реалізоване жодне явище фольклору» [29, с. 127]. Фактично йдеться про визначення вказаної межі за допомогою статистики, що ніякої особливої «теорії» не потребує. Необхідне для теорії питання «Чому?» не ставить і К. В. Чистов, котрий спирається на ідею «цільового тексту» в розумінні швейцарського казкознавця М. Люті та вбачає в ньому «максимум набору мотивів у оповідних жанрах або максимум набору тем чи традиційних формул у жанрах ліричних або обрядових», який «може, мабуть, час од часу відновлюватися у практиці талановитих виконавців...» Виходить, що ті ж обдаровані виконавці, чиї новації, як ми бачили, можуть спричинитися до руйнації тексту, його ж і поновлюють.

У подальшому вивченні варіювання слід прислухатися до думок А. Дандиса, котрий ще у праці «Текстура, текст і контекст» (1964) наполягав на необхідності врахування його «соціального контексту». Розуміючи під текстурою лінгвістичне оформлення усного твору, під текстом – одичне відтворення певного твору виконавцем, а під кон-

текстом відповідну соціальну ситуацію такого одиничного виконання, А. Дандіс стверджує, що лише «знання контексту може прояснити варіативність тексту та текстури» [30, р. 27].

Українська фольклористка С. Й. Грица, запозичивши лінгвістичне поняття, висунула ідею фольклорної «парадигми» як «сукупності варіантів», котрі групуються коло однієї моделі інваріанта [31, с. 62], а як конкретизацію її – поняття «пісенної парадигми» – певної «сукупності варіантів одного пісенного зразка, що утворилася внаслідок його трансформацій у процесі часово-просторового руху» [32, с. 36]. Розробка цієї концепції дозволила дослідити стосунки слова й мелодії усередині «пісенної парадигми», а також виявити певні закономірності життя словесного й музичного компонентів фольклорного твору в його історії серед певного етнічного середовища та в міграційних процесах. Б. М. Путілов, розвиваючи міркування С. Й. Гриці, уводить протиставлене «інваріанту» поняття «задуму», яке, на наш погляд, погано відповідає неусвідомленому характеру творчості у фольклорі: «Можна було б визначити інваріант як задум, утілений у парадигмі» [4, с. 199].

Мабуть, через повільний розвиток в Україні лінгвофольклористики фахівці-фольклористи недостатньо приділяють уваги такому важливому аспекту специфіки фольклору, як мовний. Коли фольклор користується живою народною мовою, створюється діалектами, то в літературі панує літературна, тобто загальнонаціональна і нормована мова.

Слід зазначити, що деякі лінгвісти заплутують справу, стверджуючи існування літературної мови вже на «дописемній» ділянці історії певного етносу. З іншого боку, С. Я. Єрмоленко, авторка монографії «Фольклор і літературна

мова» (1987), намагається довести, що «мова фольклорних творів відзначається наддіалектним характером». Знаходимо тут і зовсім уже дивацькі визначення на кшталт: «фольклор як певне зведення писемних пам'яток»; «фольклор як окремих різновид художнього стилю або ширше – окремих функціональний стиль літературної мови». З погляду ж фольклориста таке розуміння фольклору та його мовної форми є абсолютно непридатним. Зокрема й тому, що між мовою фольклору і літературною мовою (зрозуміло, у загальноновизнаному розумінні цього терміна) існують принципові, кардинальні відмінності.

Розвинена літературна мова має певний механізм «самоусвідомлення», що яскраво виявляє себе в діяльності мовознавців. Вона здобуває собі авторитет: лемко Б.-І. Антонич, наприклад, спеціально вивчав українську літературну мову, щоб писати свої вірші саме нею, а не діалектом. Користування ж народними говорами здається їхнім носіям чимось цілком природним, воно майже неусвідомлене; життя діалекту керується внутрішніми законами мовного розвитку. Водночас, як відомо, між поняттями «мова фольклору» та «діалект» немає повної тотожності. Дослідники давно вже звернули увагу, що думова мова є особливою, архаїзованою; в останні роки виявилось, що й мова пісенних творів в інших жанрах відрізняється від буденної діалектної мови виконавців. У нас це своєрідне українське наддіалектне пісенне «койне», поки що майже не вивчене. Не ясно також, чи виникають подібні явища в усній прозі, на перший погляд, суцільно діалектній за мовою. Узагалі ж легко помітити, що тенденція до утворення чогось подібного до міждіалектного «койне» притаманна більш традиційним фольклорним жанрам, тобто можна казати про певну кореляцію між наддіалектністю та ступенем традиційності форми. Подібний архаїзуючий фактор

спостерігається й під час розвитку літературної мови, але для її формування незрівнянно більшу вагу мають наслідки мовного спілкування носіїв різних діалектів. У мові ж традиційного фольклору подібні інтеграційні процеси мають характер, навпаки, другорядний.

Суттєві відмінності спостерігаються і у сфері сприймання мовного тексту. Ось поезія Бо Цзюйі (VIII ст.) із циклу «Нарікання»:

У горах і долинах далекі походи.
В жіночій спальні тяжка розлука.
У гірких битвах схуднув, мабуть.
Зимові халати не шитиму широкими.

У давньому Китаї текст поезії співався на певну мелодію автором, потім ним самим записувався. Китайський оригінал цієї поезії написаний ієрогліфами. Звучання їх – здогадне, або зовсім невідоме.

Сучасні китайці, власне, користуються перекладом сучасною мовою. Тому їхнє сприймання віршів Бо Цзюйі не набагато адекватніше за наше: вони, як і європейці, користуються «перекладом змістів». Російський синолог Л. Ейдлін зробив такий переклад, а тут подано українську версію перекладу цього фахівця. Об'єктивно ж утворюється своєрідна «поетика ієрогліфів».

Ідеться, зрозуміло, про її найяскравіший випадок. Але для літератури така «поетика ієрогліфів» є, власне, явищем закономірним, і принципово незалежним від прийнятої в ній системи письма. Виступаючи на перший план у царині художнього перекладу, вона в послабленому вигляді присутня і при сприйманні, наприклад, роману Панаса Мирного «Повія» сучасним українським читачем. Значний «сектор свободи» у звуковій інструментовці літе-

ратурного твору читачем, його безумовна з цього погляду «ієрогліфічність» є закономірним явищем.

Фольклорний же текст принципово орієнтовано на природні його виконання, кожне з яких і є його справжній повноцінний текст. Цей текст має власну звукову форму, котра є невід'ємною його приналежністю. Таким чином, феномен звукової інструментовки свій, окремішний у кожному такому варіанті тексту, він має тут певну суверенність.

Коли ж спробувати знайти найсуттєвішу, таку, що пояснює всі інші, відмінність фольклору від літератури, варто пригадати ідею «культури як організму», обґрунтовану О. Шпенглером у першому томі «Занепаду Європи» (1918). Адже фольклор ближчий до явища природного, органічного, ніж інші форми духовної діяльності людини. Усе, що пов'язано в нашій культурі з поширенням тексту за допомогою біологічних засобів комунікації або їхніх імітацій – театр, виконання романсів, естрадні виступи поетів, шансоньє, «прямий ефір» на телебаченні тощо – є безперечний рецидив саме фольклорних традицій. Принципова природність, «біологізм» фольклору і є основною рисою його специфіки.

Розглянуті в цьому підрозділі відмінності фольклору від літератури новоєвропейського типу доцільно проілюструвати на конкретному прикладі. Візьмемо збірку поезій С. В. Руданського і збірник «Народні пісні в записах Степана Руданського», підготовлений до друку Н. С. Шумадю (1972). Тепер розігнемо ці книжки, першу – на вірші «Повій, вітре, на Україну...», другу – на сторінках 231–232, де надруковано запис пісні «Била жінка мужика». Здавалося б, між цими творами немає різниці, але перший є власністю поета; скільки його б не передруковували, текст

його має залишитися незмінним. Другий же – хоч і подібне зовні друкване відтворення пісенного тексту до надрукованої поезії – це пісня, відома нині не менш як у 20 лише друкваних варіантах, по архівах розкидано ніяк не менше ніж 300 рукописних, а скільки разів відбулося відтворення цієї пісні в усних варіантах, важко й уявити собі – мільйони й мільйони! Отже, перед нами лише один із безлічі текстів цієї пісні, більшість яких зникла в безвісті...

Поезія С. В. Руданського має лише власну внутрішню мелодію, що виникає з візерунка її словесного тексту. Пісня ж як повноцінне естетичне явище існує тільки в конкретний момент її виконання, у злитті слова з мелодією, голосом і жестами співця, з реакцією аудиторії та всіма іншими обставинами виконання. Якщо авторство поета стосовно поезії є безумовно визнане суспільством, то складач пісні невідомий, первісний текст її не може бути реконструйований (і хоч би тому, що варіанти надто віддалені один від одного в розвитку дії), а існування російської версії ставить завдання вивчення її міжнародного контексту.

Але ж і поезія «Повій, вітре, на Україну...» теж не є тільки літературний твір, це відома авторська пісня-романс. Хоч і виконується вона, на перший погляд, так само, як пісня у фольклорі, проте мелодія її (до речі, належить вона, користуючись висловом К. В. Квітки, до українсько-італійського стилю) також вважається авторською власністю С. В. Руданського вже як композитора, її разом із фортепіанним акомпанементом канонізовано партитурою, і варіації при її виконанні, котрі можуть дозволити собі співак і акомпаніатор, є дуже незначними – та й то лише в темпі або інтонації.

Підводячи підсумок, зазначимо, що перелічені відмінності фольклору від літератури та професійної музики нового часу не можуть бути пояснені лише технічними

умовами існування його творів. Це, між іншим, доводить і той факт, що в давній українській літературі, навіть у друкованих її текстах кінця XVI–XVII ст., спостерігаємо те саме варіювання, те саме ставлення до авторського тексту. З іншого боку, це спостереження змушує нас не переоцінювати специфічності розглянутих тут ознак фольклору.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Заповніть місце, залишене вільним у матриці.

Фольклор		традиційність	безособовість...
Література,		новаторство	авторство незмін-
Новітня музика		ність тексту	

Відмінникові. Знайдіть у тексті підрозділу цитату з праці Р. О. Якобсона й П. Г. Богатирьова про колективність творчості у фольклорі. Твір, що виявився «непридатним для колективу», є, як на вашу думку, ...

1. ... літературним.
2. ... літературним, але усним.
3. ... усним, але не фольклорним.
4. ... усним фольклорним.

1.4. Чи існують «внутрішні» ознаки фольклору?

У попередньому викладі, як легко в тому переконатися, суттєві ознаки фольклору визначалися або через відсутність у його специфіці якоїсь риси, істотної для інших видів духовної діяльності, або через явища зовнішнього

буття його творів. Але ж форми побутування чогось не можуть повністю розкрити його сутність. З іншого боку, навіть такі надійні, здавалося б, особливості фольклору, як традиційність, безособовість, неусвідомленість виявляються притаманними також усім об'єктам людської діяльності, які вивчає етнографія, тобто народній культурі в цілому.

А чи не можна було б пошукати інших, справді внутрішньофольклорних ознак його специфіки? Пошуки такі велися, але при оцінці їхніх результатів треба мати на увазі – на відміну від уже розглянутих – прихований, «зашифрований» характер відповідних явищ.

Почати ж можна було би з певних конвенцій, умов між слухачем і виконавцем, знайдених у фольклорі деякими теоретиками. Так, болгарський фольклорист Б. Нічев указує на таку «основну закономірність фольклорної естетичної свідомості: пересування обов'язкового критерію вірогідності повіданого або проспіваного в минуле» [33, с. 91]. Ця конвенція справді поширюється на історичні жанри фольклору, але не діє в іншій групі жанрів – в українців це насамперед чарівна казка, небилиця, нісенітниця. Зазначимо також, що в умовах природного, неусвідомленого буття фольклору сама назва «конвенція» звучить метафорично.

Дещо конкретніше виглядають спроби американських фольклористів Л. Дег і А. Вашоні показати існування «жанрового кондуїту» як іншого складника «традиційного знання». Кондуїт тут – це спонтанний спосіб усної трансмісії, окремий для кожного жанру. «Якщо можна вважати, що легенди передаються членами легендарного кондуїту, ми можемо також говорити, що жарти, наприклад, передаються по кондуїту низкою дотепних людей..., казки розповсюджуються через казковий кондуїт, сформований різними категоріями оповідачів... Навіть у межах жанру,

наприклад, у казках, різні типи, епізоди, незначні моменти та навіть лейтмотиви і формули мають власні кондуїти як об'єкти трансмісії» [34, р. 213]. На жаль, конкретних спостережень над «жанровими кондуїтами» реальних усних традицій зроблено було поки що небагато.

Перспективними здаються й студії над утіленням у фольклорі народного світосприймання, зокрема над принципами естетичного осмислення світу й людини. Свого часу О. М. Веселовський звернув увагу на те, що «середньовічний лікарський порадник не можна відокремити від поетичних симпатій народної пісні: віра в лікувальну силу певних рослин ґрунтується на тій самій симпатії». На відміну від селянина, «ми вже дивимося на природу іронічно. Епічну єдність погляду знищено, єдність симпатії розірвано. Ми тепер важко розуміємо, яким чином ті ж самі поетичні картини, взяті з природного життя, постійно супроводжують у народній поезії той самий напрям думки; найчастіше ми не знаходимо між ними ніякого зв'язку і починаємо шукати його» [22, с. 193].

Згадані О. М. Веселовським пошуки йшли в різних напрямках. Є вже й огляди зробленого. Так, А. Т. Хроленко, узагальнюючи спостереження попередників, у першу чергу, О. О. Потебні, вирізняє в семантичній структурі «уснопоетичного слова» такі антиномії: одночасне позначення і видового, і родового поняття, «прямого значення і символічного (метафоричного)»; акумуляція в ньому змісту «текстового та конотативного (затекстового)»; поєднання в значенні фольклорного слова конкретного і семіотичного, номінації та оцінки, значення «власного» та «ієрархічно-ціннісного» [35, с. 148–156]. У свою чергу, зібране тут піддається наступному узагальненню: можна стверджувати, що у фольклорі – в усякому разі, у таких художньо вироблених жанрах, як українська чарівна казка, лірич-

на пісня, балада – знайшов повне й послідовне втілення описаний П. Рікером тип «метафоричного дискурсу», за якого референція (віднесеність знака до означеного ним об'єкта) поетичної мови є «розщепленою»: з одного боку, «це мова не меншою мірою про реальність, аніж будь-яке інше використання мови»; з іншого, вона водночас «не має референції ні до чого, крім себе самої» [36, с. 426, 427]. Наприклад, вовк у казці має певні риси зовнішнього вигляду та реальної поведінки цієї тварини, а водночас за референта має не що інше, як казковий образ її: розмовляє, проявляє людський характер тощо.

Чим же тоді відрізняється поетична мова фольклору від літературної? Адже і в поезії літературній ті ж «бруньки» значать дещо інше, ніж у ботаніці. По-перше, вона має специфічну організацію. Якщо скласти словник тропів певного фольклору, такий тезаурус відзначався би насамперед чіткою граничністю. Подібно до того, як музика кожного етносу має «основний фонд інтонацій» (Б. В. Асаф'єв), так само й «поетичний тезаурус» певної усної традиції є замкненим і обмеженим. Цей тезаурус відзначається – на відміну, наприклад, від фонду сюжетного – яскравою етнічною забарвленістю і досить суворою непроникливістю для іноетнічних впливів. Останнє пов'язано, мабуть, із тим, що контакти між традиційними фольклорами жорстко зумовлені історично та географічно.

Усередині ж певної усної традиції спадкоємність її забезпечується трансмісією «від варіанта до варіанта» (Б. Нічев), від виконавця до виконавця, від учителя до учня – у кобзарстві та лірництві. Звідси така особливість поетичного слова (або «наспіву-формули») у фольклорі, що її можна назвати обмеженою глибиною суб'єктивної інтерпретації. Щоб з'ясувати, про що йдеться, треба почати трохи здалеку. І в новітній літературі поет може відмови-

тися розкрити походження того або іншого свого образу, може також з повною щирістю дати цілком хибне йому пояснення. Проте адекватніша інтерпретація цього образу (генетична, психологічна, біографічна тощо) є в принципі доступною читачеві, критику, літературознавцю. Звичайно, стосовно образу усної традиції це може зробити фольклорист-дослідник, але принципова різниця полягає в тому, що сам він знаходиться поза цією традицією, для носія котрої подібна глибина інтерпретації власного поетичного слова є неможливою.

На рівні організації словесного тексту специфіку фольклору визначають способи естетичного освоєння дійсності, котрі отримали в науці назву «дологічних» або, точніше, примітивних прийомів фольклорної поетики. Коли з погляду етномузикознавця феномен музичної формульності «слід розуміти як своєрідну систему мислення, не розчленованого ще чітким осмисленням контрасту» [37, с. 20], то ці прийоми характеризують відповідну «систему мислення» у словесній іпостасі фольклору, теж етнічно забарвлену. С. Й. Грица припускає навіть, що «багата система поетичних паралелізмів у українському фольклорі є виявом надчутливої реакції на навколишнє середовище, «первісної» прив'язаності до нього, способом його персоніфікації» [32, с. 111]. Цікава ця гіпотеза (котру треба ще ретельно перевірити) поєднує рівень прийомів народної поетики з осмисленням нею часопростору. Про «мислення формулами» як стадіальне явище писав І. І. Земцовський [29, с. 125–126]. Таким чином, ідеться про існування у фольклорі особливих, послаблених і вельми своєрідних форм певного «теоретичного самопізнання», а не про його цілковиту відсутність останнього.

Щойно цитовані міркування С. Й. Гриці є, власне, уже виходом на рівень народного світосприймання.

Світогляд народу втілюють, як відомо, прислів'я та приказки (хоч і тут справа не така й проста), проте він «просвічує» і весь масив фольклорних творів, надаючи невловимого етнічного колориту й міжнародним, загальнофольклорним формам. Але ж і вивчення таких із них, як традиційна оповідь, ставить дослідника перед глобальною проблемою фольклористичної герменевтики. С. Томпсон запитує: «Чи означають оповіді (tales) те, що говорять, чи, навпаки, мають приховане значення?» [38, р. 367]. Отой самий таємний зміст казки В. Я. Пропп ототожнює з «невсвідомою життєвою філософією народу». Залишається, проте, неясним, чи справді при цьому для казкаря «видимий нами буденний світ є оболонкою чогось прекрасного, що хоч у казці може себе виявити» [39, с. 184, 223]. Навіть коли такі твердження й не мають присмаку модернізації, варто підкреслити, що виникли вони при осмисленні казки російської. А в українській казці Л. Ф. Дунаєвська знаходить семантичні нюанси, що приводять її до визначення «головної теми народної казки»: це «становлення людини як особистості, її боротьба проти сил, що заважають її гармонійному розвитку» [40, с. 18].

Як же все ж таки проникнути до цього таємничого, прихованого інколи навіть і для сучасного носія фольклору світогляду або навіть світовідчужування мільйонів людей, що сформували усну традицію певного етносу? Справі можуть зарадити й прості опитування – поки ще не пізно! – за анкетами з елементарними запитаннями на кшталт «Коли жив Ісус Христос?», «Що передуватиме кінцю світу?» або «Чи добре зробила дівчина, отруївши козака, щоб не кохав двох?».

Можливі й інші шляхи. Ми ж не даремно почали цю розмову з міркувань О. М. Веселовського про явище «симпатії» між природою та людиною у народній пісні. Вони

дуже нагадують сторінки книги М. Фуко «Слова і речі» (1966), присвячені «фігурі симпатії» в ренесансній (фактично ж фольклорно-донауковій) картині світу XVI ст. То ж прислухаємося до вступних автокоментарів цього визначного культуролога сучасності: у його праці «знання не будуть розглядатися в їхньому розвитку до об'єктивності», проте «бажано було б виявити епістемологічне поле, епістему (від *episteme* 'знання', 'вміння' – С. Р.), в котрій пізнання, що розглядаються поза будь-яким критерієм їхньої раціональної цінності або об'єктивності їхніх форм, стверджують свою позитивність і виявляють, таким чином, історію, що не є історією їхнього поступового удосконалення, а скоріше, історією умов їхньої можливості». У такий спосіб М. Фуко сподівається отримати (й отримує) «такі, що з'являються у просторі знання, конфігурації, які зумовлюють різноманітні форми емпіричного пізнання» [41, с. 34–35].

Варто було б спробувати поширити цей метод (сам М. Фуко його називає «якимсь різновидом «археології»») на вивчення фольклорного світогляду, створивши для цього фахові відповідники його справді прецизійним прийомам розпізнавання та вирізнення певних «конфігурацій» у структурі традиційного для даної системи мислення. І почати треба було б із продовження праці над вивченням притаманних фольклору комплексів «традиційного знання», а саме конкретних уявлень про те, як треба співати пісню, як слухати казку, коли варто вставити прислів'я тощо.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Кондуїт у фольклористиці – це...

1. ... система покарань у традиційному суспільстві.
2. ... журнал запису чергувань у фольклорному архіві.
5. ... сума правил виконання та вислуховання творів.
6. ... зошит польових записів.

Відмінникові. Можливість створення замкненого «словника» поетичної мови певного національного фольклору...

1. ... не є доведеною.
2. ... не можна припустити, бо відповідних «словників» немає.
3. ... заперечується безмежністю поетичного пошуку у фольклорі.
4. ... впливає з традиційності та стереотипності стилю у фольклорі.

1.5. Місце українського фольклору у світовому

У сьогоденному світі попри всі бар'єри між людьми – расові, соціальні, релігійні, майнові, політичні – поступово утворюється загальнолюдська культура; світовий фольклор може розглядатися як складова її частка. На відміну від поняття «світова література», поняття «світовий фольклор» частіше знаходимо в рубрикаціях каталогів наукових книгозбірень, аніж у наукових розвідках. Справа в тому, що перше ще в часи Й. В. Гете, котрий запровадив його до наукового обігу, приховувало за собою повнокровну духовну реалію спільного розвитку людства, а «світовий фольклор» був і залишається науковою абстракцією. Коли в системі загальнолюдського красного письменства важливу об'єднувальну роль відіграє критика, котра, за

вдалим висловом М. Верлі, «стає чимось на кшталт совісті світової літератури», дослідник світового фольклору має справу з «несвідомим характером колективних явищ» (К. Леві-Строс), несумісним з подібною діяльністю. Нагадаємо також про історично та географічно зумовлену етнічну замкнутість традиційних національних фольклорів.

Нерівномірність поступу цивілізації в різних кутках Землі робить зі світового фольклору кінця ХХ ст. картину доволі строкату: коли в країнах Західної Європи спостерігаємо тільки бліді залишки колишньої усної творчості, то в деяких народів і племен Африки, Південної Америки, в аборигенів Австралії вона у фазі розквіту. Це тепер. В історичній же перспективі, по-перше, виявляються великі подібності у структурі фольклору всіх народів світу, а, по-друге, прояснюються деякі причини згаданої строкатості.

Як з'ясували дослідження істориків культури, усім фольклорам світу притаманна певна сукупність жанрів. У фольклористиці жанр – це тип словесної (часто також музичної) форми, усталеної в народному побуті та пов'язаної з повторенням певних змістових елементів. Отже, виявилося, що найпоширеніші у світі та водночас спільні жанри – це міф, обрядова пісня, казка, прислів'я.

У конкретному значенні терміну міф – це фантастична оповідь про творення світу й людей, про богів і «культурних героїв» (як Прометей у давніх греків); сказане у ньому вважається правдивим. Сучасні українці не зберегли міфів у чистому вигляді, лише їхні сліди – головним чином у обрядовому фольклорі, (українські міфологічні легенди розповідають про істот нижчої міфології – домовиків, русалок тощо). Казка розповідає про пригоди людей і тварин, що вони, як правило, вважаються за вигадку. У більшості народів казка має функцію розважальну (отже,

естетичну), відзначається чітко структурованою формою. Обрядова пісня, що супроводить ритуали, і прислів'я, яке у формі окремих речень конденсує колективний досвід і передає його від генерації до генерації, не потребують зараз докладнішого пояснення. Перелічені жанри звучать або звучали всюди, де людина виявляє себе в усній традиції – від патагонців Вогненної Землі на півдні до ескімосів Канади на півночі.

Ці самі жанри можна розглядати також як базові для усної культури людства: вони, точніше, їхні аналоги в технізованій масовій культурі не зникають і в найцивілізованіших сучасних народів. Справді, міфи відтворюються в літературній і кінематографічній фантастиці типів «містері» та «фентезі», їхні функції переймають сакральні тексти сучасних релігій; казкам відповідає масова белетристика різних гатунків – від детективів до «романів для господинь», де бідна дівчина, трохи побідувавши й настрахавшись повторює долю Попелюшки; життя фольклорної обрядової пісні та ритуалів, що їх вона супроводжує, ніби продовжують гімни та ритуали сучасних церков, з одного боку, а з іншого – установ світських, а саме: держави, війська, шкіл, університетів, компаній, скаутів, піонерів тощо. Нарешті, прислів'я продовжують жити і у своїй усній формі, і у вигляді літературних афоризмів, політичних лозунгів, реклам тощо.

Проте у світовому фольклорі маємо справу і з групою жанрів, які існують не в усіх народів земної кулі. Так, їх немає в дуже архаїчних фольклорах індіанців Америки. Причину цього явища відкрив американський етнолог Ф. Боас, довівши, що предки корінних народів Америки переправилися через Берингову протоку (або через перешийок, що тоді існував) ще перед тим, як мешканці Старого Світу винайшли епос, казки про тварин з мораллю та приказки.

Отже, згадані жанри мали задовольняти духовні потреби вже більш розвиненого суспільства.

Хоч герої епосу деякими своїми надлюдськими властивостями ще близькі до персонажів міфу, вони діють уже в епоху утворення первісних етнічних держав і війн між ними, епічний герой є захисник свого народу та його землі. Національним епосом українського народу є вже не раз тут згадані думи, а в минулому – і билини. Поява кінцевої моралі в казках про тварин виводила цей жанр у сферу дидактичну, тим самим розкривалася його алегорична сутність, а персонажі його вже не могли прирівнюватися до тварин – персонажів міфу. Насамкінець, приказки – на відміну від прислів'їв – конструкції незамкнені, що монтуються в інші речення плинної живої розмови, є певним кроком по шляху десакралізації племінної мудрості й водночас переносять до народної буденної мови, вульгаризують метафоричність особливої сакральної мови жерців.

Серед фольклорів Європи, Азії та Африки, в яких знаходимо всі перелічені жанри, вирізняється тісніша група, що відзначається фактичною ідентичністю казкових сюжетів і сюжетних конструкцій епосу. Переважну більшість народів, носіїв цієї групи фольклорів, відносять до індоєвропейської мовної єдності, проте кордони спорідненості фольклорної не вповні збігаються з мовними. Разом з народами мовних груп індійської (або індоарійської), іранської, тохарської, грецької, кельтської, германської, балтійської, слов'янської ті ж казкові сюжети переповідають і грузини, мову яких лінгвісти відносять до картвельської групи. Можливо, у майбутньому виявиться ще одне коло споріднених за певними фольклорними явищами народів, цього разу співвідносне з ностратичною макрородиною мов – мови афро-азійські, індоєвропейські, картвельські, уральські та алтайські.

Український фольклор знаходить своє місце серед усних традицій, які належать народам слов'янської мовної групи. Питання ж про найближчі до нього серед слов'янських залишається дискусійним. По-перше, тому, що витoki подібності між слов'янськими фольклорами є різними за походженням: подібності до білоруського та польського, наприклад, не в останню чергу визначаються результатами взаємовпливів у останні сторіччя, паралелі з південнослов'янськими, інколи вражаючі, відбивають прадавню генетичну спорідненість. По-друге, треба мати на увазі, що всі слов'янські фольклори насправді дуже близькі, але фахівці часто-густо оцінюють не об'єктивний стан речей, а відмінності в тих понятійних сітках (зокрема, у термінології), що їх накладають на вітчизняну усну традицію фольклористи кожної країни.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки.

Фольклор | казка міф
Масова культура | детектив фантастика мультфільми про Тома і Джері.

Відмінникові. Чи можна пояснити мовним спорідненням близькість українського фольклору до деяких тюркських?

1.6. Структура українського фольклору і фольклор України

Поняття «фольклор України» та «український фольклор» не тотожні. Так склалося історично, що споконвіку на території теперішньої України жили й представники інших етносів. У Києві, наприклад, з давніх давен існувала єврейська колонія, а поява серед ідолів, поставлених у X ст. великим князем Володимиром Святим у своєрідному державному пантеоні на сучасній Володимирській гірці, скульптурних зображень іранських «Сьмаргла» і «Хьрса» свідчить, на думку російського історика Б. О. Рибаківа, що «аланські, яські племена салтовської культури, можливо, входили до складу держави Русі». У полянському населенні Києва X ст. історик бачить «скіфо-слов'янську суміш» [42, с. 17]. Зате безперечним історичним фактом є існування в XI–XIII ст. під Києвом, у так званому Перепетовому полі поселень торків і «чорних клобуків» (каракалпаків) – тюркської гвардії великих князів київських, що брала активну участь у політичній діяльності домонгольських часів. Згодом великі німецька, польська, вірменська колонії з'являються в прадавньому українському Львові.

І тепер фольклор України складають, окрім українського, фольклори росіян, білорусів, євреїв, вірмен, поляків, болгар, греків, кримських татар, німців і представників деяких інших народів, що проживають у нашій країні. Деякі з цих усних традицій вивчено краще (наприклад, пісенний фольклор українських болгар), інші взагалі не досліджувалися спеціально, і тут є над чим попрацювати.

Але ж і сучасний обсяг поняття «український фольклор» досить складний. Знов-таки маємо справу з явищем синтетичним, оскільки йдеться про усну творчість не лише українців (та іноетнічних носіїв традиційної україн-

ської культури), які живуть на території України, але й тих, хто, опинившись за її державними кордонами, зберігають свою мову та фольклор. Більш складний, триадний поділ використовує зарубіжний україніст Ю. Тамаш, що розрізняє «материк» (українці у складі національної держави), «периферію» (у Польщі, Словаччині) і власне діаспору [43, с. 279; див. ще: 44].

Структура фольклору діаспори не є однорідною. У тих регіонах, де українці живуть споконвіку, як, скажімо, на Підляшші та Холмщині (Польща) або Пряшеві (Словаччина), вони фактично створюють хоч і відокремлені від метрополії, але природні анклавні українського фольклору, принципово не відмінні, наприклад, від гуцульського або слобожанського. Там, куди еміграція відбувалася за рахунок лише певних областей, вихідці з них перемішувалися, проте їхній фольклор згодом набував вигляд хоч уже не регіонального, то, можна сказати, макрорегіонального. Таким є фольклор канадських українців, котрі є нащадками емігрантів, переважно із Західної України. Коли ж збираються до купи переселенці з різних кутків країни, як це було, приміром, в українських анклавах на російському Далекому Сході, тоді з різнорегіональних компонентів утворюється нова, доволі мозаїчна фольклорна єдність [44, пор.: 45, с. 3–27].

Проте й тоді, коли йдеться лише про фольклор метрополії, ми якось мало замислюємося над тим, що поняття «український фольклор» є певна наукова абстракція, яка куди зручніше прикладається до того причепуреного та цензурованого словесного й музичного «фейклору» (див.: 2.6), котрим нас десятиріччями годували радіо, телебачення і професійні «фольклорні» ансамблі, ніж до реального конгломерату регіональних усних традицій. Регіони відрізняються навіть за жанровим складом: так, у ХІХ ст.

думи відомі були лише у східних областях, коломийки – тільки в західних. Та що там регіони! Фахівці добре знають, як змінюються календарні ритуали від села до села.

Сказане, одначе, не означає, що слід відкинути оту абстракцію й перейти до вивчення регіональних фольклорів поодиночі. Теоретичне рішення проблеми: розглядати національний фольклор як надрегіональний інваріант, а регіональні – як його конкретні варіанти. Тоді – як це було й у випадку з фольклорним твором – усі відмінності між регіональними варіантами (навіть у жанровій структурі) можна було б розглядати за тією ж моделлю природного, біологічного аналога, як результати певної пульсації або мутації складного організму.

Життя знаходить простіші розв'язання проблеми. Ось лемко почув пісню, проспівану чернігівцем, і визнав її за свою, українську. Як це сталося? Частка незнайомих слів була незначною, мелодія не виходила за межі естетично освоєного лемком-слухачем, а спосіб виконання не надто відрізнявся від того, до котрого він звик удома. А головне – у почутому цим селянином відчувався відбиток того ж психологічного типу та того ж способу сприймання дійсності, носієм котрих є він сам.

Отже, змістом поняття «український фольклор» є не механічна сума регіональних усних традицій, а їхнє узагальнення. Його утворює діалектична єдність світоглядних, соціально-психологічних, естетичних констант і яскраво своєрідних регіональних їх реалізацій.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Український фольклор – це усна традиція...

1. ... усіх народів України.
2. ... українського народу в Україні.
3. ... українців в Україні та в діаспорі.
4. ... мешканців «Зеленого Куту» на Далекому Сході.

Відмінникові. В українському науковому виданні надруковано було пісню з Канади, що починається таким чином:

Оженився Іван Булка,
Взяв си англічанку,
Вона була б'ютифул,
Він мав гроші в банку.

Чи використання англійського слова (beautiful – ‘гарна’) диктувалося тут вимогами традиційної поетики української пісні?

ТЕКСТОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРУ ЯК ДОПОМІЖНА СПЕЦІАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

2.1. Проблема сучасного філософського підкладу досліджень текстології фольклору

Фольклористика, як і кожна конкретна гуманітарна наука, залежить від філософії. Саме філософськими переконаннями фольклориста зумовлено його вибір методики дослідження, вибір об'єкта вивчення та навіть інколи навмисна невідповідність його теоретичних побудов конкретним фактам, що є в його розпорядженні.

Уже друге десятиріччя в Україні відбувається справжній фольклорний ренесанс. На хвилі суспільного зацікавлення вітчизняним фольклором відкрито кафедри фольклористики різних типів, спеціалізації студентів-філологів. Перевидаються фольклористичні праці ХІХ – початку ХХ ст. Але поки що фактично йде регенерація, відродження дорадянського стану теоретичної фольклористики, а такий процес завжди має свою діалектику. Так ми, безперечно, робимо необхідну і важливу справу, любовно готуючи до видання праці вчених «срібного віку» нашої науки, але ж не слід забувати, що видані не фахово, без необхідних коментарів, ці праці відтворюють науковий рівень пізнання фольклору, що не кажи, мінімум сімдесятирічної давнини. А поки були ми у стані примусової марксистсько-ленінської автаркії, світова наука нас не очікувала.

Саме тому й українській науці про фольклор слід пройти через період «прискороного розвитку», пройти через

захоплення наукової молоді тими західними «ізмами», від яких старших її колег дбайливо захищало компартійне керівництво. Це важко, це клопітно, це вимагає знання іноземних мов і сучасної філософії, але інакше українська фольклористика не зможе повернути собі те місце, котре по праву займала у світовій фольклористиці ще в 20-ті роки.

Можна ще досягти цієї мети – і разом змусити світову фольклористику визнати об'єктивний внесок до її скарбниць нашої класичної фольклористики, а можна досягти тільки поповнення складу викладачів провінційних коледжів Канади і США за рахунок наших магістрів і кандидатів. Результат залежить від вибору філософської бази.

Світоглядна база кожної науки має два боки – загальнофілософський і фаховий, який відбиває певну деформацію обраної філософії пізнання під впливом специфіки об'єкта, до котрого її прикладають. Як результат отримуємо «фахову гносеологію», яку в нас прийнято називати методологією на відміну від методики, що є вже сукупністю фахових прийомів дослідження.

Конкретне ж наповнення поняття «філософська основа дослідження» на сучасному етапі розвитку української фольклористики передбачає відмову від принципового марксистського монізму та повернення до вільного вибору вченим філософської бази своєї розвідки. Варто нагадати, що на принциповому плюралізмі в методології вже в радянські часи наполягав В. М. Перетц. Щоправда, засновник в українській науці «філологічного методу» під методологією розумів усе ж таки фахові методи дослідження, бо ставив, зокрема, таке питання: «Чи можливо, маючи перед собою загальне завдання: «вивчення літератури» – заздалегідь обрати той або інший метод і сліпо йти за його вказівками при вивченні всієї сукупності пам'яток твор-

чості у слові?» І сам відповідав: «Заздалегідь передбачити, який метод слід (обрати – С. Р.), не можна, не впадаючи в антинауковий догматизм або в педагогічну рутину».

Сучасні ж українська фольклористика опинилася в ситуації необхідності вибору не так фахових методів дослідження, як його філософської бази. Справа в тому, що стосовно перших нам нічого не залишається, як дотримуватися мудрої поради В. М. Перетца, який вважав, що «лише шляхом уважного критичного розгляду відомих методів може бути виявлена група прийомів, перевірених на належному матеріалі: тоді стане ясно, чого ми зможемо досягти, користуючись цими прийомами нарізно, або комбінуючи їх» [46, с. 29], або ж, дозволимособі додати, пропонуючи нові. Що ж до обрання філософської бази, то з цим справа набагато складніша – і тому хоч би, що тут діють чинники не лише раціональні. Справа в тому, що фольклорист-українець, наприклад, обов'язково, хоч і, як правило, підсвідомо, буде орієнтуватися й на чинники спадкоємні: тисячолітнє сповідування предками православ'я, а точніше – слов'янської версії язичницько-православного двовір'я, зумовлює структуру світогляду та спосіб мислення й атеїстів, і тих, хто, бунтуючи проти віри батьків, кидається в обійми католицизму, або вважає себе буддистом.

Стосовно ж української фольклористики в цілому проблема може бути сформульована таким чином: вона від берега «марксистсько-ленінської методології» начебто вже відштовхнулася, а куди прямувати, поки що не знає. Націоналізм, різних ступенів романтичності й екзальтованості (див. корисну антологію [47]), або богословсько-клерикальна тенденційність, подібна до тієї, що нею просякнута пізні праці І. І. Огієнка (митрополита Іларіона), – ні, з таким теоретичним багажем соромно працювати у ХХІ

ст. Та й можливостей для об'єктивного дослідження національного фольклору ці ідеології дають не більше за правовірний марксизм-ленінізм.

Якщо ж шукати взірця в дорадянському етапі розвитку вітчизняної гуманітарної науки, то вчителі вчителів наших, стоячи на словах (як це ми бачили у В. М. Перетца) за принциповий плюралізм у фаховій методології, на вищому рівні «самоосмислення» фактично сповідували філософію позитивізму – узагалі дуже привабливу для скептичної ментальності науковця. Знаменно, що В. М. Перетц, дійсний член двох радянських Академій наук – Всеукраїнської та СРСР – на дванадцятому році радянської влади засвідчував, що сповідує «науковий позитивізм нашого часу» [48, с. 191]. У здебільшого стихійній формі позитивізм придався як засіб проти гіпнозу марксистсько-ленінської доктрини тим із нас, хто волів цьому гіпнозові не піддаватися. Проте доволі швидко виявилася й недостатність, навіть неповноцінність такого позитивізму при звертанні до деяких найскладніших за своєю природою явищ духовної культури народу.

Запозичити на Заході нові, вишуканіші форми позитивізму? Цього не вдалося б зробити вже тому, що творці неопозитивізму (Р. Карнап, Л. Вітгенштейн, П. Ф. Стронсон) розробляли логіко-мовні проблеми пізнання, що стосуються майже виключно самого філософського дискурсу. То ж спробуємо відшукати підходи до тієї філософської бази, на котру, як гадаємо, буде спиратися українська фольклористика у своєму подальшому розвитку.

Почати ж доведеться з явища безумовної обмеженості марксистської версії фольклористичної гносеології та неадекватності її об'єкту дослідження. Вбачаючи у фольклорному творчому процесі лише «відбиття» реальної дійсності (Арістотелів «мімесис»), фольклористи-маркси-

сти просто ігнорували ті фольклорні явища, що являють собою результат творення ілюзорного, фантастичного «світу». Подібно до позитивістів, що трактують ці явища як назадницькі, консервативні «пережитки», вони тим самим відчутно викривлюють і своє розуміння специфіки фольклору. Ось поважний лєнінградський теоретик-фольклорист В. Є. Гусєв наводить таке міркування В. І. Лєніна: ««Народне» поняття про боженько і про божеське є «народна» тупість, затурканість, як «народне уявлення» про царя, про лісовика, про смикання жінок за волосся». І глибокодумний коментар: «Ця думка В. І. Лєніна має прямий стосунок до наукової критики наявних на початку ХХ ст. творів фольклору, що зберігали і царистські ілюзії, і забобони» [49, с. 59–60]. Немає потреби отак позбавляти глузду сказане В. І. Лєніним. Адже він гнівається на селянське розуміння Бога, виходячи з міркувань філософських: воно неадекватно, ілюзорно відбиває реальну дійсність, в якій з погляду матеріаліста немає ані Бога, ані лісовика. І далі сам В. Є. Гусєв наводить іншу цитату з В. І. Лєніна, де визнається, що «знаки або символи цілком можливі стосовно несправжніх предметів».

Слід визнати, що встановлення стосунків витворів народної релігійної фантазії до дійсності є процедура корисна і навіть необхідна, але чогось головного в цих творах така «наукова критика» якраз і не дає змогу побачити. Не кажучи вже про те, що марксистський підхід апріорно принижує той же християнський фольклор і міфологічну легенду як явища принципово неповноцінні, другорядні порівняно з творами, що відбивають дійсність більш адекватно, або «реалістично». Ось типові твердження О. І. Дея: «Характерно, що в народі здавна відчувається дещо іронічне ставлення до вірувань у неземні, потойбічні сили, явний скепсис до бога і персонажів християнської релігії.

Останні у творах християнсько-апокрифічної сюжетики дуже заземлені і рідко проявляють свою божественну силу. <...> Бог і святі у фольклорі частіше виступають у антирелігійних анекдотах, ніж у легендах» [50, с. 12–13]. Про міфологічні легенди дослідник далі зауважує, що «тільки окремі з цих творів пасивно зберігаються в пам'яті старших віком людей, які розглядають зміст цих творів як цілковиту вигадку». Оскільки сказано тут, безсумнівно, суперечило польовим спостереженням самого О. І. Дея, маємо справу з фальсифікацією реального стану речей у фольклорі, до якої фахівець звертається з «позалінгвістичних», як кажуть, міркувань.

Зрозуміло, що гуманітарієві необхідна сьогодні інша філософська основа, котра дозволила б справді адекватно осмислити явища фантастичного, надприродного в духовному житті людини, а для цього він має знайти, користуючись висловом С. С. Аверінцева, вірний шлях між двома «протилежними крайнощами: на одному полюсі – обридлива «тверезість» позитивізму, на другому полюсі – «хміль» ірраціоналізму» [51, с. 7]. Безпосередній контекст цієї думки становлять роздуми про кризу у філософії післягегелівського періоду, але сказане 1979 р. видатним російським культурологом стосується не лише тієї сумної пори, але й нашого сьогодення.

Справді, відсахнувшись від марксизму-ленінізму з його «обридливою тверезістю» та не менш обридливим «хмелем» його власного ірраціоналізму, сучасний український фольклорист може опинитися в обіймах ірраціоналізму набагато відвертішого – християнського або, як не дивно, язичницького. Не може бути, наприклад, ніякої наукової об'єктивності стосовно основного об'єкта дослідження фольклориста, усної традиції, коли митрополит Іларіон бере на себе роль судді в культурологічному конфлікті хри-

стіянства з автохтонним слов'янським язичництвом [52]. Але ж не менш дивацька ситуація складається, коли послідовниця сучасної язичницької секти аналізує міфологічні легенди [53, с. 24–29]. Справді, «гречана каша сама себе хвалить».

Тому корисно буде згадати про спроби навіть у радянські часи прокласти згаданий С. С. Аверінцевим «середній шлях» (сам учений згодом із нього зійшов, перейшовши на позиції православ'я). Певні орієнтири тут позначали нам не філософи, а фахівці суміжних наукових дисциплін, які багато зробили, наприклад, для реабілітації творчих потенцій середньовічного містицизму. Німецький мистецтвознавець Е. Панофський у класичному своєму дослідженні «Готична архітектура і схоластика» зазначив, що і містицизм, і «критичний» номіналізм В. Оккама «повертають особистість назад (від сліпої віри – С.Р.) до ресурсів особистого чуттєвого і психологічного досвіду» [54, с. 57]. Але ж і по цей бік «залізної завіси» видатний радянський сходознавець і компаративіст М. І. Конрад (у молоді роки – один з учнів-приятелів М. М. Бахтіна), порівнюючи деякі явища культури Італії епохи Відродження та давнього Китаю, приходять до висновку, що взагалі раціоналізм і містицизм є «лише різні шляхи до того ж самого: до визволення людської свідомості від влади догм, до виходу у сферу повної духовної, а це означає – і творчої свободи» [55, с. 227].

Проте тільки у вченні Я. С. Голосовкера про «імагінативний абсолют» знаходимо певне наближення до тієї універсальної філософії творчої діяльності людини, що так необхідна тепер пострадянській гуманітарній науці. Головна праця Я. С. Голосовкера, трактат «Імагінативний абсолют», загинула після його арешту в 1937 р., але під час «відлиги», коли автора було звільнено, написана зно-

ву. Великі фрагменти трактату тепер надруковано [56], але деякі основні його ідеї й раніше обговорювалися в науці, зокрема – за архівним рукописом – на сторінках розвідки Є. М. Мелетинського «Поетика міфу» [57, с. 141–143]. Термін «імагінація» в інтерпретації Я. С. Голосовкера поєднує значення власне «уяви» (*imaginatio*) і пізнавальної діяльності людини. Головною ідеєю філософа є апологія могутнього «інстинкту культури», що тільки й спроможний урятувати людство від «світового вакууму» та інфекції «морального нігілізму». «Цим інстинктом був той же старий «дух», котрий завжди жив там, де він живе й дотепер: у діяльній, ніколи не вмирущій уяві людини». У розробленій філософом гносеології творчої діяльності той самий ««дух» як інстинктивний потяг до постійності або абсолюту у вищих регіонах культури, цебто як скерування до досконалого, до безумовного, до ідеалу, виявляє себе силою діяльності уявлення, що втілюється у творчі форми культури, в її культурімагінації: філософію, мистецтво, релігію, науку». Цей підхід підкреслює принципову єдність названих форм «культурімагінації», до яких можна додати й синкретичну – фольклор.

З погляду Я. С. Голосовкера, коли «морально-позитивні імагінативні ідеї людини є олюдненими як ствердження символів досконалості, то байдуже: чи олюднені в них ті, що жили колись, історичні особи чи видумані, поетичні. І в тому, і в другому випадку вони для людства в цілому, для його культурної свідомості, імагінативно-реальні: наприклад, Христос».

Як цілісна, внутрішньо незаперечна, бездоганно логічна гносеологія людської творчості вчення про «імагінативний абсолют» набуває тим більшого значення для фольклориста, що модель імагінативного мислення автор знаходить у міфі – жанрі, який належить до фольклорних,

і що конкретні результати його дослідження давньогрецької міфології виявилися близькими до тих, котрі були отримані на інших шляхах пізнання багато в чому подібним до Я. С. Голосовкера, таким же, як і він, «романтиком розуму», філософом-неораціо-налістом Г. Башляром і, що особливо переконує, К. Леві-Стросом [58, с. 202], за першим фахом – польовим антропологом.

Проте які б ідеї не лягли до світоглядної й методологічної основи сучасного вивчення фольклору та його зв'язків з літературою, в умовах України його оновлення може постати лише на матеріалі осмислення відповідних явищ культури національної.

Шукаючи підходи до розв'язання цієї надзвичайно складної проблеми, треба розрізняти основний, стратегічний напрямок і моменти периферійні, тактичні. Не підлягає сумніву, що українська версія прогнозованого «нового традиціоналізму» (назва, зрештою, умовна) має ґрунтуватися на світоглядній основі, знайденій у національній філософії. Думка, може, трохи неочікувана, проте вона не є випадковою, оскільки впливає із законів духовної екзистенції нації. А конкретно йдеться про ідеї таких мислителів, як Г. С. Сковорода і Т. Г. Шевченко. Народ, що їх має, не повинен жалітися на бідність своєї філософії.

Д. І. Чижевський подає таку схему: «Переважно три моменти характеризують особливості філософії даної національності. – 1. Форма вияву філософських думок. 2. Метода філософського дослідження. 3. Будова системи філософії – «архітектоніка», зокрема становлення і роль у системі тих або інших цінностей» [59, с. 10]. Перший момент маємо право тут оминати, проте вже другий стає для нас надзвичайно цікавим. Подивимось, як вирішує його для себе Г. С. Сковорода.

Перш за все варто нагадати, що філософ був сучасни-

ком Вольтера і Канта, а також тричі працював викладачем у вищій школі того часу. Тому особливої ваги набуває той факт, що у філософствовуванні своєму він застосовував методи примітивної логіки, які К. Леві-Строс називає методом «калейдоскопа», – у «Симфоніях», де зіставляються великі ряди біблійних цитат, – і «бриколажа», своєрідної гри відскоком [60, с. 140–141, 126–128]. Ось приклад втілення останнього методу: «Єсть в телѣ нашем двѣ храмины: одна перстна, вторая небесна, нерукотворенна <...>. Не останавливаймось в нашей, проходьмо сквозь нашу к Божіей с Давидом: «Вніду к дому Божію, к Богу, веселящему юность мою». Поколѣ мы в нашей внѣшней сидим, потолѣ глупо і грубо ищем с невѣстою. Она искала на ложи своем, да не нашла. Но вот Іеремія, что кричит: «Почто мы сѣдим? Совокупитесь, и внідем во грады тверды, и повержемся там». Да гдѣ ж тамо? «Пред Господом, сотворшим нас». Там, где Павел говорит: «Вышних ищите». Там, высоко! Там! По тую сторону Іордана» і т. д. [61, с. 218]. З цими прийомами Г. С. Сковорода познайомився, безперечно, через їхнє втілення в традиційному фольклорі – і це підкріплює правомірність нашого звертання до його філософії; до того ж за допомогою цих власне фольклорних прийомів філософ будує свою теорію пізнання – третій момент у схемі Д. І. Чижевського, для нас найважливіший.

Біблія у Г. С. Сковороди виступає як модель світової культури, де виявляється і «своє» (бо загальнолюдське), і «чуже», неприйнятне («Біблія є і Бог і змій»). Оперуючи Біблією, філософ отримує славнозвісний імператив своєї теорії пізнання – «Узнай себе!» – а разом з тим і ідеї тожності Бога і природи, людини і Бога, Бога і людини, як суб'єкт пізнання з'являється й парадоксальний «Епікур-Христос».

У Т. Г. Шевченка знаходимо й ту саму, практично, проблематику, і близькі до запропонованих Г. С. Сковородою вирішення, проте яскраво забарвлені національно-визвольною ідеологією. У сказаному легко переконалися, коли перечитати його «І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє» як культурологічну програму, а з «Марії», цього величного духовного послання Т. Г. Шевченка українському народові, видобути зашифровану в художніх образах близьку Г. С. Сковороді (див. нижче) ідею несумісності сільської традиційної культури й міської цивілізації, а головне, раціоналістичне розв'язання колізії Бога і людини в Ісусі Христі – при збереженні високої гуманістичної цінності християнства, не кажучи вже про повагу до християнства народного [див., зокрема: 62].

Придивляючись тепер до вітчизняної фольклористичної традиції, важко буде не розпізнати пафосу отого «Узнай себе!» в могутньому її прагненні зафіксувати й інтерпретувати насамперед вітчизняний фольклор, у розробці П. О. Кулішем «філософії фольклористичного контакту», в єднанні в ній записувача й інформанта, у співпраці письменника й усної традиції. Нам зрозуміліша тепер і надзвичайна обережність звертань до конкретних ідей та концепцій тогочасної «Біблії» світової фольклористики, притаманна О. О. Потєбні або І. Я. Франку. Нас не здивує тепер і справді парадоксальне явище, коли позитивізм І. Я. Франка не заважав йому плідно й зі щирою повагою до релігійних переконань селянина вивчати християнські легенди. І аналогія до однієї з рис ментальності української фольклористики в рядку Г. С. Сковороди «Не поїду в город багатий. А буду на полях жить...» не складатиме тепер для нас таємниці. І у висунутій П. Г. Житецьким концепції про українську «релігію матері» знайдемо не тільки від-

биток певної етичної константи вітчизняного фольклору (див. корисну добірку текстів: [63]), а й відгук ідей «Марії» Т. Г. Шевченка.

Ідеться, як правило, не про свідоме втілення вченими цієї української філософської системи, представлені тут, зрозуміло, в якнайстислішому вигляді. Скоріше, мова про явище, коли внутрішня, фахова, здавалося б, ментальність науки про фольклор виявляється орієнтованою по тих же «силових полях» національної духовної традиції, що й геніальні її виразники. А про надійність цих вітчизняних філософських орієнтирів свідчить хоч би той факт, що звертання до них дозволить вирішити проблему адекватного наукового підходу до вивчення народного християнства та взагалі явищ надприродних і фантастичних у духовному світі людини. Уважно прочитавши Г. С. Сковороду й Т. Г. Шевченка, український фольклорист зможе вже не звертатися тут за допомогою до ідей Я. Е. Голосовкера або М. І. Конрада. В їхньому «виправданні» релігії та містицизму, сміливому та принципово важливому для СРСР 60-х років, тепер уже немає потреби.

Доти про «стратегію» пошуку методологічної основи. Що ж до «тактики», то до неї відносимо певні підказки з боку наукової традиції під час пошуку в сучасній світовій теорії того, що «від Бога», а не «від змія». Тут може бути застосований прийом простої аналогії, коли приклад І. Я. Франка, що розробив концепцію креативних потенцій несвідомого, ніби санкціонує використання широкого розуміння індивідуального і колективного несвідомого, виробленого сучасною філософією. Можна звернутися й до аналогії більш складної, з моментом заперечення. Відомо, наприклад, що М. С. Грушевський, закладаючи методологічні підвалини вивчення історії українського фоль-

клору, широко використовував учення Л. Леві-Брюля про первісний «прелогізм» примітивної людини [64, с. LVII–LX]. Оскільки в наш час це вчення витіснене вже концепцією К. Леві-Строса про «примітивне мислення», прийнятою і самим Л. Леві-Брюлем в останніх працях, опертям на традицію тут було б звертання до ідей уже К. Леві-Строса – але не тих, що «від змія», тобто не порушуючи суверенності фольклористики як науки.

А втім, такі підказки й непотрібні. І взагалі, ідеться не про якісь приписи – бо кожний має виробити власну методологію, – а про врахування вітчизняної філософської традиції, дотримання або ігнорування якої залежить насамперед від внутрішніх переконань дослідника. Однак для нашої науки в цілому осмислення власної фольклористичної традиції другої половини ХІХ – першої чверті ХХ ст. в аспекті філософському, методологічному є завданням першочергової актуальності.

Необхідне й своєчасне ознайомлення колег у світі зі зробленим українськими фольклористами на цьому полі. Нині фольклористи країн, що звільнилися від колоніальної залежності у ХХ ст., змушені «перетравлювати» теорії західної етнології, яка вивчала й вивчає їхню традиційну культуру тільки ззовні. Досвід української фольклористики, що зосередилася на дослідженні духовної творчості свого народу й вироблювала своєрідні підходи до пізнання її саме зсередини, може стати надзвичайно цінним до фольклористів багатьох постколоніальних країн.

Однак які б ідеї не лягли до філософської основи «нового традиціоналізму», в Україні він може постати лише в ході прискіпливого вивчення фольклору національного.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Філософські погляди Г. С. Сковороди й Т. Г. Шевченка...

1. ... не мають стосунку до фольклористики.
2. ... мають універсальне філософське значення і тому можуть бути покладені в основу нової фольклористичної теорії.
3. ... втілюють певні закономірності українського національного світогляду, що відбилися в ідеях фольклористів минулого і можуть бути використані в подальшому розвитку нашої науки.
4. ... затверджені НАНУ як директивні принципи теорії української фольклористики.

Відмінникові. Використайте інформацію підрозділів 3.3; 3.4; 3.10 для відповіді на запитання: чи діяв у німецькій фольклористиці другої половини ХІХ ст. принцип, що вимагав досліджувати в першу чергу специфіку національного фольклору?

2.2. Фольклористика в її стосунках до інших наук. Внутрішня структура науки про фольклор

Оскільки традиційний фольклор не лише просякнутий релігійною – християнською та язичницькою – ідеологією, але має навіть окремі жанри, що концентровано її втілюють (християнські та міфологічні легенди, псалми, духовні вірші), то й дослідник його повинен оволодіти ґрунтовними знаннями з історії релігії, а конкретно український фольклорист – у першу чергу з історії давнього слов'янського язичництва та з новітніх його форм [див.,

зокрема: 53], а також, що становить певну складність, із християнського віровчення. Щоб оцінити своєрідність і, коли виникне потреба, з'ясувати джерело тих або інших світоглядних особливостей народного християнства, маємо добре орієнтуватися в догматиці християнських конфесій (вивчає її богослов'я), та в історії церкви. Фольклорист зобов'язаний стежити, щоб його філософські й конфесійні (або атеїстичні) переконання не зашкодили об'єктивності та неупередженості дослідження. Одна з упорядниць корисного етнографічного збірника, характеризуючи суспільну позицію Т. Р. Рильського (1841–1902), згадує про «його зречення католицької віри і прийняття ним християнства» [65, с. 605]. Доходимо висновку, що для шановної кандидата філософських наук католицизм – то вже не християнство...

Доволі складну проблему становить стосунок фольклористики до етнографії. Здавалося б, усе просто: коли етнографія – це народознавство в цілому або ж наука про народну культуру взагалі, то фольклористика, що вивчає духовну, переважно словесну народну культуру, є її складовою частиною. Проте з таким вирішенням питання не погодяться ні етнограф, ні фольклорист. Реальне співвідношення цих двох наук не можна уявляти собі як два кола, з котрих менше є часткою більшого, скоріше воно нагадує два кола, що накладаються одне на одне в певній площині. При цьому з боку фольклористики до цієї спільної площини увійде насамперед обрядова поезія та міфологічні легенди, а з боку етнографії – такі її сфери, як родинне й суспільне життя, календарна обрядовість і народні вірування.

На базі етнографії з середини XIX ст. почала розвиватися етнологія – наука, що вивчає загальні закони розвитку етносів та їхні культури. З часом на Заході виникла

проблема співвідношення між етнографією, етнологією та антропологією як загальною «наукою про людину». У середині ХХ ст. видатний етнолог сучасності К. Леві-Строс доходить парадоксального висновку, що згадані три науки відрізняються тільки рівнями узагальнення: це нібито «три етапи або три часові стадії того ж дослідження»; при цьому «фольклорні розвідки, зрозуміло, належать як за предметом дослідження, так і за методом (і, певна річ, за обома ознаками водночас) до антропології» [66, с. 315, 319].

У СРСР комуністична доктрина передбачала вольове прискорення очікуваного «злиття націй», тому названі науки отримували тут певну ідеологічну заданість. В Україні ж антропологічні та етнологічні студії скеровані були насамперед на пізнання свого народу, його неповторної своєрідності [див.: 67; 68], тому в УРСР вони майже не розвивалися. Тепер, коли почалося стрімке відродження української антропології та етнології, найактуальнішим завданням стає теоретичне осмислення сучасних національних моделей цих наук. Інакше нам загрожує розчинення їх (а разом фольклористики та етнографії) в галасливій повені аморфного й аматорського «народознавства».

Одною з найближчих до фольклористики наук є літературознавство. Фольклорист застосовує різноманітні методи дослідження словесного твору, розроблені цією наукою на протязі двох з половиною тисячоліть її існування, проте не забуває про специфіку фольклорного слова.

Оскільки ж слово це звучить, а часто й співуче, то цілком логічними є тісні зв'язки нашої науки з музикознавством, як і понад сторічний уже розвиток в Україні спеціальної дисципліни етномузикознавства (вона ж відома під назвами музичної етнографії, музичної фольклористики, етномузикології). Етномузикознавство вивчає «народну музи-

ку», або «народну музичну культуру» (О. І. Іваницький), і стосунки його з нашою наукою нагадують ті, що склалися в неї з етнографією, тільки спільне поле досліджу складатимуть зв'язок словесної та музичної форм, «пісенні парадигми» (С. Й. Грица) і ритмомелодика усної прози.

З мовознавством (лінгвістикою) зв'язки нашої науки теж багатопланові. По-перше, безособовість традиційного фольклору таки зближує його з мовою, то ж і нові теорії та методи дослідження, котрі постійно, починаючи із середини ХІХ ст., з'являються в лінгвістиці, час від часу фахово переосмислюються фольклористами та збагачують теорію науки про фольклор. По-друге, оскільки словесний бік фольклору постає на базі мови, його образність досліджується методами стилістики. По-третє, оскільки усна традиція використовує, як уже згадувалося, головним чином діалекти, фольклористика співпрацює також і з такою мовознавчою дисципліною, як діалектологія. В останні десятиріччя виникла навіть спеціальна назва для інтердисциплінарних мовно-фольклорних досліджень – лінгвофольклористика, яка, у свою чергу, взаємодіє з етнолінгвістикою.

Потреби вивчення танцювальних пісень і втілень в акті виконання фольклорного твору «мови жестів» зумовлюють звертання фольклористів до хореографії, а генетичні зв'язки народних ритуалів і так званого «народного театру» з театром професійним – до театрознавства, насамперед до історії театру.

Зберігання творів фольклору в пам'яті людини, утілення у фольклорі явищ етнічної та соціальної психології викликають постійний інтерес фольклористів до психології, підтримують розвиток започаткованої ще в ХІХ ст. спеціальної дисципліни – етнопсихології.

Побутування у фольклорі кожного народу жанрів, що

відбивають його уявлення про історичне минуле, не раз приводило до перебільшення «історіографічних» можливостей усної традиції та проникнення до методики нашої науки прийомів суто історичного дослідження. Проте відбиття реальної історії у відповідних жанрах фольклору – явище настільки своєрідне, що фольклорист звертається до історії здебільшого в пошуках чітко вивірених історичних фактів, щоб отримати можливість визначити ступінь і напрямки їхньої трансформації у фольклорних текстах. Узагалі ж, історичну працю, побудовану на усній традиції (такою є в більшій своїй частині славнозвісна анонімна «Історія Русів»), варто було б і називати якимось по-іншому.

Сама ж наука про фольклор уже із самого свого початку виразно поділилася на дві частини – фольклористику збирацьку (польову) і теоретичну (інтерпретаційну). Поступово поруч із нею виникли й допоміжні фахові дисципліни, такі як фольклористичні джерелознавство і текстологія.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Чи має фольклористика зв'язок з теорією інформації?

Відмінникові. Чи збігається «широке» розуміння фольклору з об'єктом вивчення етнографії?

2.3. Збирання фольклору як матеріалу для текстологічних студій. Його донедавна стадія

В історії світової фольклористики є такий парадокс. Збирання фольклору, письмова фіксація його текстів у всіх народів стадіально випереджає появу фольклористики як певної системи знань про фольклор. З іншого боку, для того, щоб розпізнати в певному тексті фольклорний запис, маємо переконатися, що він з достатньою точністю передає явище усної традиції, а ось навіть його було зафіксовано, це вже питання не принципове: записувач такого тексту, незалежно від суб'єктивної мотивації його вчинку, об'єктивно виконує функцію збирача-фольклориста. То ж і розвиток збирацької фольклористики умовно можна поділити на дві стадії – шойно згадану донедавню й наукову, на якій тексти фольклору фіксуються вже як такі, з мотивацією власне фольклористичною, фаховою. З теоретичного боку цікавий тут і такий момент: позбавлена ще уявлення про іманентну, самодостатню цінність усної народної творчості, донедавна фольклористика своєрідно відбиває, немов перебираючи на себе, характерну для фольклору неусвідомленість екзистенції (див.: 1.3; 1.4).

Обраний нами підхід дозволяє історію збирацької фольклористики починати дуже здалека – у світовій перспективі з перших фіксацій шумерських і аккадських поем про Гільгамеша (II тисячоліття до н. е.). Корені ж української збирацької фольклористики сягають у XI ст., коли з'явився найдавніший зі збережених у матеріалі її запис – оце графіто, вишкрябане на стіні Софійського собору в Києві:

Олтарь пломяны,
А церкви ледяна.
И ольтарь погаснеть,

И цьк(в)ы стаеть.
[69, с. 109].

С. О. Висоцький бачить тут «пояснювальний надпис» до розміщеного поруч малюнка «Йордані», В. В. Німчук – «силабічний вірш із символічним змістом» [70, с. 29]. Між тим це загадка з розгадкою «свічка». Таємничий «Даниїло», котрому також належить зроблена під малюнком молитва-графіто, у такий спосіб прокоментував одну з його деталей – зображення свічок на престолах «Йордані». Б. О. Рибаків ототожнює автора графіто з особою, згаданою в ПВЛ під 1113–1114 р.: «поставиша єпископа Данила Гургеvu» [71, с. 462] (тобто в місто Юр'єв на р. Рось) [72, с. 120]. Цю здогадку не можна ні потвердити, ні відкинути – як і приписування тому ж Данилові складання «Хожіння ігумена Даниїла», або ж послання Володимирові Мономаху з тією самою датою під назвою «О повинних» (М. М. Тихомиров). Проте безперечно, що автор графіто був церковником, бо пригадану (або складену) ним загадку побудовано на метафоричному осмисленні атрибутів християнського культу.

У рукописах, на жаль, пізніших дійшов до нас у складі згаданої ПВЛ справжній фольклорний архів Київської Русі – від історичних переказів до приказок, і від прозових переповідань епічних сюжетів до описів шлюбних звичаїв полян та їхніх сусідів. Літописці подають інколи прямі посилення на усну традицію («Инии же, не вѣдуше, ркоша...») та оцінюють історичну достовірність інформації переказу («Аще бы был перевозникъ Кый, то не бы ходилъ къ Царюграду...»), проте серед доволі різномірних мотивів їхніх звертань до фольклору не знаходимо поки що слідів зацікавлення ним як явищем народної культури.

У XVI ст. український фольклор починає привертати

увагу західнослов'янської інтелігенції. У рукописній чеській граматиці Яна Благослава (1550) як зразок «руської» мови з'явився перший запис української «Пісні про Стефана-воєводу» («Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?»). 1625 р. в польській брошурі було оприлюднено перший друкований текст української пісні «Козак Плахта» («Гей, козаченьку, пане ж мій...»). Публікатор цієї пісні про козака – спокусника дівчини мав на меті моральну дискредитацію козацтва під час його конфлікту з королівським урядом Речі Посполитої, що завершився нещасливою для козаків Куруківською битвою.

Коли ж, за кілька десятиріч, українську народну пісню починають записувати вітчизняні її аматори, вони це роблять уже з тою метою, яка спонукає наших сучасниць, сільських школярок, заповнювати свої з любов'ю прикрашені співаники («альбоми») – щоб співати її.

У XVII ст. відбувається справжній ренесанс української християнської легенди, раніше, у XIV–XV ст., щедро, але із значною літературною обробкою репрезентованої в «Києво-Печерському патерику». 1628 р. Петро Могила, новообраний архімандрит цього ж славнозвісного монастиря, обертає догори коренем стару рахункову книжку батька свого, уже покійного молдавського «господаря», і починає записувати в ній розповіді про чуда ікони Богородиці Печерської, інших печерських реліквій та про всі чудесні події на славу української православної церкви. Майбутній митрополит дбайливо фіксує всі обставини як самого дива, так і запису. Як зазначає дослідник, у книжці «багато місць поминено для доповнення докладнішими датами, часом на боці зазначено: «Імені питати» тощо» (Грушевський, т. 6, кн. 2. с. 166). Це вже випереджає майбутні вимоги наукової фольклористики щодо фіксації відомостей про інформанта (див.: 3.3), але не варто забу-

вати, що цей записувач прагнув задокументувати насамперед диво, а вже потім обставини запису оповіді про нього.

Записи Петра Могили надруковані тільки частково в польському перекладі та в літературній обробці ченця Афанасія Кальнофойського («Teratourgema lubo cuda...», 1638). Натомість пізніші збірки української християнської (головним чином, богородичної) легенди – «Скарбниця потрібная...» Іоанікія Галятовського (Новгород-Сіверський, 1676), «Руно орошенное...» Дмитра Туптала (Чернігів, 1683) та інші – друкувалися вже книжною українською мовою.

Унікальні записи світської усної прози збереглися в записному зошиті другої половини XVII ст. полтавського поета-священника Івана Величковського. Це три анекдоти. Перший з них, типово панський, розповідає про «убогого», котрий двічі – «під час запуст» і на «м'ясниці» – носив на ринок двері від хати, щоб купити спочатку «чим заговіти», а потім – «чим розговітися», та про «багатія», що при першій зустрічі з бідним «дав ему чим заговіти», а знову побачивши його з дверима, почав бідного києм «добре перешивати, мовячи: «Поганській сину, не сего дня розговієшся, так завтра, не завтра, так позавтрею, а двері нехай будуть в дому!»». Другий анекдот, безперечно західного походження, з «чорним» гумором розповідає, як «єден німецкой земли властелин» перевіряє, чи справді хвалько-п'яниця може «сам єден випити бочку» пива, і наказує повісити рекордсмена, пояснюючи свій вчинок необхідністю запобігти «ущербку в напою». Третій запис наводимо повністю: «Пан Соболевич, будучи чорного облича, хвалилися пред студентами: «Я праві змалу згорів був на партеси». На що єдин з нищих: «Невчим ти праві чорен, аж ти, як горів, осмалився»». Останній текст лише зовні нагадує сучасний анекдот про дотепи славетних людей, бо

пан Соболевич не був, мабуть, такою людиною поза колом знайомих Івана Величковського часів його навчання в Києво-Могилянському колеґіумі, а насамперед тому, що жартує не він, а якийсь «єден з нищих», тобто «пауперів», студентів-бурсаків, котрі мали тоді право збирати на вулицях гроші на прожиток, вигукуючи: «Pauperibus!» [73, с. 143–144, 146]. За класифікацією З. Фрейда «сіль» дотепу утворює двозначність, що зводить до купи «метафоричне та речовинне значення» слова. Коли два перші анекдоти вихоплено було з фольклору того соціуму, в якому обертася поет-священик і який складався з українських можновладців того часу та освіченого люду, що їх релігійно та інтелектуально обслуговував, то третій трохи несподівано доносить до нас живий відгук студентського фольклору 60–70-х рр. XVII ст. – років молодості записувача. Орієнтовані на західну культуру (зазначимо також, що пан Соболевич захоплювався «партесами», цебто церковним співом за західною гармонійною системою), ці анекдоти не поривали водночас зв'язків із стихією національного гумору.

Сучасник полтавського поета-священика, поет-чернець Климентій Зіновіїв, назвав свою збірку паремій таким чином: «Приповісти (або теж присловія) посполитіє, и азъбукою ради скорішого (якового слова) поісканя новособравшіися, споряженніє і зде положенніє, для розних потреб, которих заживают в речах слушних православніє» [74, с. 211]. Заголовок, як бачимо, доволі інформативний: вирішено, сучасною мовою, термінологічне питання, указано спосіб розміщення матеріалу (безумовно запозичений у попередників-переміографів або вітчизняних, або із сусідніх країв), не обійдено й мотивацію – тільки не власного збирання та рукописної «публікації», а «потреб» (напевно традиційно-фольклорних), виходячи з яких мають

звертатися до збірничка майбутні його читачі.

Збірничок Климентія Зіновіїва залишався в рукописі майже три сторіччя. А першою друкованою працею з української етнографії (та фольклористики) вважають «Опис весільних українських простонародних обрядів, у Малій Росії та у Слобідській українській губернії, також і у великоруських слободах, населених малоросіянами, вживаних, складений Григорієм Калиновським» (СПб., 1777). На відміну від своїх попередників – давньоруського літописця, Касіяна Саковича, Петра Могили, Г. Л. де Боплана – Г. Калиновський, родом із Сумщини, із Кролевеця, розповідає про українські весільні звичаї з підкресленою об'єктивністю, ані словом не прохоплюючись про те, що йому, сучасникові Вольтера і Руссо, подобається або не подобається в них. Мотивація ж прийнятої на себе Г. Калиновським праці, хоч прямо ним не висловлена, проте для нас зрозуміла: що, крім патріотизму, могло змусити його зібрати із своєї мізерної платні піхотного прапорщика кошти на видання брошурки, від якої годі було сподіватися зиску, слави або благовоління з боку зверхників?

Ще за сорок років зустріч російського філолога й українського поміщика князя М. А. Цертелева з невідомим сліпим кобзарем привела до видання першого друкованого збірника українських дум «Спроба зібрання старовинних малоруських пісень» (1819). Потім з'явилася друком теж піонерська збірка М. О. Максимовича «Малоросійські пісні» (1827), а ще згодом уже справді фундаментальні пам'ятки української збирацької фольклористики, як енциклопедичні двотомні «Записки про Південну Русь» П. О. Куліша (1856–1857), «Народні південноруські пісні» А. М. Метлинського або Амвросія Могили (1854), «Українські приказки, прислів'я і таке інше» М. Т. Симонова (М. Номиса) та славнозвісні семитомні «Праці етнографіч-

но-статистичної експедиції в Західно-Руський край» П. П. Чубинського. Проте ці видання, буди результатами колективної праці багатьох ентузіастів збирання українського фольклору (що можна розглядати як своєрідне втілення традиції, започаткованої Климентієм Зіновієвим), створювалися вже з урахуванням наукових принципів і вимог європейської збирацької фольклористики нового часу.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки

Давній літописець	Петро Могила	Климентій Зіновієв	Г. Калиновський
Перекази прислів'я приказки, описи ідолів і т. ін.	...	Прислів'я, приказки, загадки	Опис весілля

Відмінникові. Климентій Зіновієв залишив у своїй збірці вільні місця, сподіваючись, що читачі доповнюватимуть її своїми записами. При цьому він... 1. ... угадав наперед принцип систематизації та накопичення інформації в пам'яті комп'ютера. 2. ... створив аналог природного процесу «збирання» прислів'їв їхнім аматором, неписьменним селянином. 3. ... утілює характерне для європейської культури епохи бароко захоплення класифікацією та систематизацією різноманітних об'єктів.

2.4. Наукові та етичні засади сучасної збирацької (польової) фольклористики

Збирацька фольклористика нового часу суттєво визначає своєрідність науки про фольклор у цілому, приєднуючи її, між іншим, до наук, що в них учений має можливість спочатку самому підготувати матеріал для свого дослідження. Проте можливість ця приховує в собі й певні спокуси. Ось приклад. Наш О. О. Потебня в одній з пізніх праць зазначав: «Судячи з пісні, записаної мною 1852 р. від жінки з-під Валок, <...> у котрій за достовірність останніх 4 рядків дотепер ручаюся я один, вранішня зоря, не відмикаючи неба, може продовжити ніч, час, коли мерці з'являються на землю». Прошло ще сто років, та й досі не маємо жодної іншої фіксації цієї метафоричної картини, але бездоганна наукова репутація вченого свідчить на користь висновку, що він цього разу не погрішив проти наукової етики.

Порушення ж її досить часті у фольклористів-збирачів, і причини тут різноманітні: прагнення «покращити» справжній фольклорний текст; бажання нишком «реконструювати» в сучасній усній традиції твір, в існуванні котрого в минулому фольклорист переконаний; підсвідома – а то й свідомо – реалізація власних версифікаційних нахилів тощо.

Етичні норми у фольклористиці можуть бути зведені до трьох основних постулатів: (1) адекватне відтворення усної традиції в процесі польової діяльності; (2) недопустимість при науковій інтерпретації свідомих спотворень семантики і форми усного твору або будь-якого іншого об'єкту вивчень фольклориста; (3) незалежність теоретичної і інтерпретаційної діяльності дослідника від внедисциплінарних чинників – конфесійних і філософських, ет-

нічних, політичних. Сформульовані тут з максимальною лаконічністю, ці вимоги можуть здатися простими і самі собою зрозумілими, проте досвід української фольклористики свідчить, що дорога до них могла бути досить складною і звивистою, а відмови від їх виконання набувати і якихось «теоретичних» обґрунтувань.

Перший постулат передбачає дотримання вчено-етичних табу, що забороняють при записі твору вносити до його словесного (а також музичного та всякого іншого) тексту зміни на всіх рівнях, від мовного і до композиційного, відносно ж усної традиції тих, що в цілому виключають, з одного боку, обмеження в записах окремих її компонентів, а з іншої – усілякі «доповнення» і «удосконалення» її. Дотримання цього постулату передбачає достатній розвиток теоретичних уявлень про фольклор, зокрема, про його своєрідність і про самоцінність як форми духовної діяльності, що відрізняється від літератури. Відносно української фольклористики питання це не так просте, як може здатися. В усякому разі, про якусь лінійність прогресу в розвитку відповідних теоретичних вистав говорити не доводиться. Чи існувала в кінці XVII століття на Україні теоретична фольклористика? Ясно, що ні. Але чомусь український пареміограф Климентій Зіновієв вже тоді до читачів своєї збірки прислів'їв і приказок («припов'стей») звертався на літературній мові того часу, а паремії записував, як чув, одному з українських діалектів. Зразок першого, «вченого» дискурсу:

... списал я припов'стеи колко:
єст, чаю, по вселенной еше іх и не толко.
Ви же, чтущие, молю вас, еше вспоминаите
и, кгда схожете, подлуг азъбуки докладайте.
Іменно, як зволите, так собі поступите:
на кую літеру вспомніте, к той приписуйте.

Далі в рукопису закреслено рядок: «Для того прожних листов в приповѣстех оставлял». І читачі відгукнулися на цей заклик збирача: на вільних містах рукопису чималенько таки подописувано паремій іншими руками.

А ось зразок другого дискурса, прийнятого Климентієм для запису паремій: «Б.....мь с....я не одбути. Було казати, що писати. <...> Без господара и товар плаче. Безь приключки и смерти не машь. Безь сорома казка» [74, с. 215]. Отже, на відміну від заголовка і віршів, самі записи (в усякому разі Климентієві) зроблено живою соковитою українською мовою, а тексти паремій, як не дивно, повністю відповідають сучасним науковим вимогам – чого не можна було сказати про більшість збірників «прислів'їв та приказок», виданих за радянської влади.

Проте через півтора століття освічений фольклорист П. О. Куліш, публікуючи меморат, а потім і думи, записані від сосніцкого жебрака, у минулому бандуриста, Андрія Шута, повідомляє в примітці: «Здесь приводятся подлинныя слова его; но должно заметить, что говор Сосницкого уезда отличается произношением о на а (напр. вместо коня там говорят каня)... <...> Звук ѣ произносится там почти так, как в Великороссии, а не за і, как пишу я здесь, согласно с общим малороссийским выговором. Есть и еще особенности, но о них распространяться здесь не место. Некоторые из них, непротивные слуху степовика, удержаны мною, как в рассказах, так и в думах Андрея Шута» [75, т. 1, с. 215]. За таке «довільне» відтворення мовних особливостей фольклорного тексту П. О. Куліша різко критикував А. О. Потебня в рукописному уривку, написаному в кінці 60-х, – початку 70-х рр.: «Если Андрей Шут, который в 1853 году был уже седым стариком, уже умер и, что возможно, унес с собою свои думы, то поверять г. Кулиша будет почти так же трудно, как первых издателей

«Слова о полку Игореве». Во всяком случае, мы до сих пор не имеем порядочного образца сосницкого говора, а могли бы их иметь несколько, если бы захотел записыватель. Почему же он не захотел? Что за привилегированные люди эти степовики: в жертву их эстетическому удовольствию, которое могло бы нарушиться непривычными для них звуками (а может быть и словами!) приносится подлинность памятников!» [76, с. 65].

Цей приклад корисний і тим, що дозволяє пояснити, чому один з аспектів першого постулату, необхідність найточнішого відтворення мовних форм твору, аспект, як може здатися, чисто технічний і такий, що відноситься до сфери учених конвенцій, я вважаю за можливе зараховувати і до сфери етичної. Адже А. О. Потебня звинувачує П. О. Куліша в егоїзмі носія одного з діалектів, що лягли в основу української літературної мови! Тим часом, інтерпретація П. О. Кулішем мовних форм фольклорних текстів продовжувала в українській фольклористиці традицію, засновану ще М. О. Максимовичем [77, с. XX] і, на жаль, живу дотепер. Ось 1983 р. І. П. Березовський, без тіні сумніву, повторює вслід за В. Я. Проппом: «Слід зазначити, що зі всіх компонентів усної художньої мови звук як такий характеризується найменшою художньою виразністю». І висновок, сповна гідний часів М. О. Максимовича і П. О. Куліша: «Як правило, тексти казок мають бути відповідним чином відредаговані і приведені в основному до загальноприйнятих норм української літературної мови» [78, с. 293].

У даному питанні надихнула І. П. Березовського позиція В. Я. Проппа, викладена у статті «Текстологічне редагування записів фольклору» (1956). Ця позиція суперечлива вже тому, що змішує завдання запису тексту і його видання. З одного боку, не можна не погодитися з таким

твердженням: «Незалежно від того, як текст видаватися, друкуватиметься, у всіх випадках він має записуватися настільки точно, наскільки можливо це у кожному окремому випадку. У всіх випадках слід прагнути до максимально точного запису» ([79, с. 198–199]; розрядка моя – С. Р.). З іншого боку, теоретично вразлива і сама постановка питання В. Я. Проппом «про те, чим же фольклорист може поступитися, якщо не можна відстоювати фонетичний запис як єдино вірну і єдино наукову при записуванні і виданні пам'ятників народної поезії?» ([79, с. 199], і відповідь на нього, запропонована дослідником. Хай наведені В. Я. Проппом приклади фонетичного запису початку ХХ ст. недосконалі з лінгвістичної точки зору, проте вони, поза сумнівом, ближче передають реальне звучання усного тексту, ніж зроблені без врахування діалектних фонетичних особливостей; не говорю вже про те, що сучасні технічні засоби надають в цьому відношенні ще більші можливості. Не витримує критики і повторене І. П. Березовським твердження славнозвісного фольклориста про «найменшу художню виразність» саме звукової форми. Звернемося до ілюстрації в статті В. Я. Проппа. «Воронежську частівку у виданні Елеонської надруковано таким чином:

Не брани меня, мамаша,
Что памаду пралила:
Стоял гуля пад акном –
Я бис памяти была.

Ця і подібні їй частівки, передані в цій збірці «фонетично», не мають переважної наукової цінності» [79, с. 202]. Тим часом, легко помітити, що відтворення Е. Н. Елеонською «акання» підкреслює властивий усному тексту частівки послідовний асонанс на «а» – якраз яскравий компонент «художньої виразності».

М. О. Максимовіч поклав початок теоретичному обґрунтуванню ще однієї сумнівної традиції – нехтуванню недоторканістю тексту конкретного запису заради ілюзорної реконструкції «кращого» тексту твору. Він писав, що при підготовці до видання пісень траплялося «інколи зводити дві в одну або одну розділити на дві» [77, с. XX]. І ця традиція дожила до середини ХХ ст. Так, завершення псевдофольклорної віршованої композиції 1940 р. «народного кобзаря» Івана Іванченко «Слава Кобзареві» – «Сонце теплеє, сонце яснеє, Сонце – Сталін наш, всіх народів син» – зникло під час передрукування 1963 р. ([80, с. 529].

Рівноцінною провиною з точки зору наукової етики є і доповнення фольклорного твору плодами власної творчості фольклориста. Зіставлення видань П. А. Куліша з рукописами, що збереглися, свідчить, що деколи він робив вставки, які можна охарактеризувати «навіть як спробу літературної обробки тексту» [81, с. 69].

На рівні усної традиції норми наукової моралі порушуються, з одного боку, негативною її рецепцією, що забороняє фіксацію певних її компонентів або що принципово ігнорують їх, а з іншої – «удосконаленням» її саме за рахунок чужорідних, принесених ззовні компонентів. Ще на межі ХІХ–ХХ вв. львів'янин В. М. Гнатюк, друкуючи свою збірку анекдотів, висміював провінційну цнотливість «галицьких рецензентів» попередніх томів «Етнографічного збірника»: вони «хотіли б не лише всю літературу звести до літератури для дівчат, але і науку замкнути в тих же кордонах. Їм далеко ще до розуміння тій простий речі, що як для науки про природу немає нічого мерзенного, так для науки про людину немає нічого неморального» [82, с. 11]. Він же 1916 р. чітко сформулював єдино вірну тут вимогу до польового фольклориста: «В питанні про тому, що належить записувати, краще всього триматиметься прави-

ла: все, що попаде під руку» [83, с. 55].

У радянські часи це правило було рішуче відкинуто. У «Посібнику збирачеві», виданому в 1957 р., відповідний розділ звучить вельми красномовно: «Що слід збирати і записувати». Серед пріоритетів і такий: «Особливу увагу народ приділяє в своїй творчості історичним рішенням ХХ з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу як бойовій програмі побудови комунізму в нашій країні». Раніше запропонований був перелік жанрів, які «в радянські часи зовсім відмерли. Це перш за все стосується жанрів, пов'язаних з релігійними і побутовими забобонами, міфологією і т. п., наприклад, замовляння, заклинання, духовні вірші, псалми, релігійно-моралізаторські легенди і др.» [84, с. 32–33, 12]. Здавалося б, коли «відмерли», тим більше треба записувати, якщо раптом зустрінуться в глухому кутку. Проте про це ані слова, як і про фольклор, скажімо, махновський або петлюрівський.

Автор посібника, співробітник ІМФЕ Ф. І. Лавров відзначився і в 1963 р., коли на конференції з сучасної народної творчості у Києві намагався спростувати конкретні спостереження Л. І. Емельянова над сучасним станом усної традиції в костромському селі Нежатіно. Аргументи київського адепта сталінської фольклористики вражають: «Такими похмурими фарбами змальовано наше радянське колгоспне село. <.> Треба ж врешті-решт зрозуміти, що такого села в період розгорнутого будівництва комунізму у нас немає. Н. С. Хрущев в своїй доповіді на ХХІІ з'їзді КПРС...» і таке ін. Таким самим методом доводилося й існування в Нежатіні радянського фольклору, якого ленінградський фольклорист там не виявив [85, с. 161–163].

Проте з куди більшою послідовністю українські фольклористи доповнювали вітчизняну усну традицію, причому створюється враження, що компонування і попу-

ляризація усіляких псевдофольклорних фальсифікатів перетворилися на національний різновид інтелектуального спорту. Діяльність у цьому роді була активно почата І. І. Срезневським ще на рубежі 20-х–30 х років XIX ст, естафету було підхоплено в радянські часи, а потім і в незалежній Україні, що втілювалося, зокрема, в нестримній популяризації міфічної народної поетеси XVII ст. Марусі Чурай і російського за походженням фальсифікату «Влесової книги», який введено було, що ганьбить українську науку, і в шкільну, і в університетські програми.

Тут також слід зауважити, що спотворити уявлення про національну усну традицію здатне і нешкідлива, на перший погляд, пристрасть польової української фольклористики до записів народних пісень від письменників – Лесі Українки, Олени Пчилки, Дніпрової Чайки та інших. Чи можна розглядати письменника як повноцінного фольклорного інформанта? Боюся, що ні, хоч можливі виключення. Є прекрасна стаття К. В. Квітки про його записи мелодій народних пісень від І. Я. Франка, за походженням селянина, матеріал якої свідчить, що цим записам, і в їх музичній стороні, і в словесній формі, можна як виняток довіряти.

Головною ж вимогою до польового фольклориста у сучасних умовах є фіксація усної традиції такою, якою вона є. Адже ми не знаємо, які саме компоненти її зацікавлять майбутні генерації фольклористів, і не певні, чи так уже вони бездоганні, наші власні критерії фольклорності, що їх прикладаємо тепер до усної творчості народу. То ж краще вже застосувати тут принцип «презумпції фольклорності» та прагнути до повної фіксації усного традиційного репертуару.

Друге правило: текст треба записувати так, як його виконує інформант, у звичайних для того умовах і обов'язко-

во «з голосу» (якщо це пісня, то обов'язково під час співу), зафіксувати мелодію, усі жести й міміку інформанта, реакцію аудиторії та обставини виконання. При записі словесного тексту слід намагатися зберегти всі його мовні форми, для чого бажано застосовувати відповідний варіант міжнародної фонетичної транскрипції – у нашому випадку на основі кириличної графіки. Що ж до техніки запису, тут поки що не придумали нічого кращого за запис «у дві руки», навперемінно, коли кожний починає за заздалегідь визначеним сигналом: той, хто записує, упівголоса повторює останнє слово фрагмента, що його тримає в пам'яті; згодом фрагменти зводяться до купи. Завдання фіксації музичного боку тексту, а також обставин його виконання значно полегшилося, коли фольклористи почали застосовувати фонографи й фотокамери, а згодом магнітозапис, кіно- та відеозйомку. Етномузикознавці вдосконалюють свій технічний арсенал за рахунок осцилографів, аудіометрів, мелографів та ін.

Але сам по собі запис фольклорного твору, за допомогою яких би досконалих технічних засобів не було його зроблено, залишається лише «муміфікацією» (вислів К. В. Квітки про нотний запис) того, що почули, усвідомили й відчули його традиційні слухачі; з іншого ж боку, наука отримує «недостатньо даних для розуміння психічного стану виконавців та естетичних поглядів, що формували народну творчість» [86, с. 78]. Зарадити справі можна, ретельно зафіксувавши всі можливі позатекстові обставини виконання. Обов'язковою вимогою є записування даних про інформанта: його вік, освіту, чи місцевий він (якщо ні, то коли та звідки приїхав); ким працює або працював. Необхідні й вже згадувані (1.4) опитування інформанта та його традиційної аудиторії про їхню оцінку і сприймання творів, що пролунали. Проте цього замало, і К. В. Квітка,

за словами видавця його праць А. І. Іваницького, радив по свіжій пам'яті записати всі свої візуальні та слухові спостереження.

Видатний український етномузикознавець виходить тут на проблему, поставлену ще на світанку нашої наукової фольклористики. Друкуючи 1857 р. записи казок, зроблені Л. М. Жемчужниковим, П. О. Куліш наводить його слова: «Я гадаю, що казки, котрі я записав, можуть бути вповні для вас зрозумілі тільки у зв'язку з моїми тогочасними враженнями. Як це висловити ясніше? Коли б, приміром, я знайшов би на дорозі рукопис, котрий вам передаю, я би й наполовину не бачив у ньому того інтересу, який він має в моїх очах тепер, коли в моїй уяві змальовується вся обстановка записаних мною оповідей. Мало того, ви повинні знати дещо з того, що передувало моїй праці, і в якому я був настрої духу, розмовляючи з казкарями та казкарями» [75, т. 2, с. 5].

Справді, фольклорист-збирач формує запис разом із своїм інформантом як важливий учасник процесу фіксації фольклорного твору. Відомості про його культурний рівень, особливості світогляду, фахові та естетичні уподобання, нарешті, про психологічний підклад його зацікавлення усною традицією – усе це необхідно не так навіть для історії фольклористики, як для найбільш адекватної інтерпретації записаного ним тексту: вона розширює й різнобічно забарвлює «антропогенний контекст» запису. Сказане звучить сухо, але йдеться про такі тонкі нюанси сприймання і розуміння людини людиною, котрі не зможе зафіксувати жодний шедевр технічної думки.

Досі нас цікавили питання, так би мовити, стратегії збирацької фольклористики. Є в неї й тактика, що охоплює питання організації збирання. Існують три основні її форми – збирання за програмою, експедиційна, стаціонарна.

Перша форма передбачає, що фольклорист-фахівець складає програму, в якій пояснює, що та як треба записувати, тим або іншим способом її розповсюджує і згодом отримує готові записи, зроблені «на місцях». Хоч історик європейської фольклористики й вважає, що програми» було винайдено в 10-х рр. XIX ст. у Франції [87, с. 264], існують згадки про поширення їх уже в кінці XVIII ст. польськими етнографами, отже, уже тоді вони не обминали й Україну. Відомі українські відгуки на російську «фольклористичну прокламацію» П. В. Киреевського (1838), пізніше в Україні розповсюджувалася «Програма етнографічна» Російського Географічного Товариства (1850) і особливо широко – програма його Південно-західного (фактично українського) відділення, складена М. П. Драгомановим.

Після закриття царським урядом цього наддніпрянського осередку української фольклористики ініціативу складання таких програм перебирає на себе Етнографічна комісія НТШ (Львів), котра організовувала також експедиції («екскурсії») і навіть надавала окремим збирачам грошову допомогу. Досвід фольклористів-збирачів НТШ підсумував 1916 р. В. М. Гнатюк у цитованій уже праці «Українська народна словесність», де запропонував і свій зведений варіант фольклористичної (з додатком суто етнографічних розділів) програми.

Проте найбільш розробленими та всебічними були фольклористичні запитальники, що розсилалися у 20-ті рр. Етнографічною комісією при ВУАН у Києві – окремо «про землю», про весілля, про «народний календар», про деякі сюжети балад тощо. Як розповідав її голова А. М. Лобода, комісія, «працюючи для мас та через маси, встановила певні, міцні зв'язки з 600 кореспондентами», котрим і розсилалися програми-запитальники, а «як ставляться наші кореспонденти до своєї праці, видно хоч би

з тої сили часто-густо дорогоцінних, нових матеріалів, що їх вони надіслали за три роки й зовсім заповнили вже окрему чималу шафу» [88].

Поряд із запитальниками-аркушиками (або маленькими зшитками) ВУАН було тоді видано й солідну (114 сторінок літографованого тексту) етномузикознавчу програму К. В. Квітки, присвячену мистецькій діяльності, організації та побуту кобзарів, лірників, старців і народних професійних музик [89]. Через примусове руйнування в СРСР традиційної української культури видання не збрало сподіваних укладачем відгуків. Проте, віддзеркаливши багатолітній досвід спостережень над соціологією кобзарства й лірництва (не лише надрукованих: автор посилається на спостереження власні, «а також О. Сластьона та А. Онишука»), програма сама набула значення пам'ятки нашої фольклористики.

Фольклористичні програми робили свою, безперечно, корисну справу, проте не було жодної, теоретичний бік якої не зазнав би згодом критики. Збирання за програмами має й вади принципів. По-перше, завдання запису текстів перекладається на людей некваліфікованих, а вже згадувалося, які тут суворі наукові вимоги. По-друге, керуючись авторитетними для нього вказівками, малокваліфікований «кореспондент» може проминути явище усної культури, що в програмі не згадується. І останнє: щоб програма мала успіх, потрібний ще й зустрічний потяг «кореспондентів» із народу до вивчення національної духовної культури, повага до вітчизняної науки – те, що у 20-ті рр ХХ ст., в усякому разі, у нас ще було...

Наступна форма збирацької роботи – експедиційна. Початок їй в Україні поклав З. Доленга-Ходаковський (1784–1825), засновник польської польової фольклористики: матеріали, зібрані ним під час української подо-

рожі – здебільшого піхтурою, «в холоді та голоді», згодом використав М. О. Максимович у своїх відомих збірниках. Класична для ХХ ст. форма експедиції інша: група добре підготовлених і технічно озброєних фахівців об'їздить упродовж літнього сезону певний район, на кілька днів зупиняючись у кожному селі; так організовано експедиції ІМФЕ.

Стационарна форма передбачає, що фольклорист якийсь час живе серед своїх інформантів, методично фіксуючи місцеву усну традицію. У такий спосіб працював, зокрема, на початку ХХ ст. В. М. Гнатюк у селах Мшанці та Пужники в Галичині.

Котру з цих форм можна вважати за доцільнішу? Це залежить від конкретного стану збереження усної традиції в даній місцевості. «Старі пісні та казки залишаються власністю одних тільки дідів і бабів і невдовзі стануть здобиччю забування. Легковажна молодь кохається в піснях найновішого змісту». Коли це сказано? 1827 р. в рецензії на перший збірник М. О. Максимовича. Скільки вже отаких скарг пролунало, а традиційний фольклор усе живе.

Дива тут ніякого немає, механізм діє доволі простий. «Легковажна молодь», нагулявшись, починала прислухатися до традиційного фольклору, а у віці соліднішому сама вже співала старих пісень. Батьки завжди схильні до консерватизму, а діти до новаторства. З іншого боку, і руйнація традиційного фольклору під тиском сучасної цивілізації – процес об'єктивний, а результати його в різних країнах, як уже зазначалося, різні. Відповідно відрізняються й проблеми фольклористів-збирачів. Коли традиційний фольклор ще зберігає свій квітучий стан, ці проблеми нагадують турботи багатія, що не може впоратися зі своїм добром у маєтку й навіть не знає, що та де в нього ще є. Такі проблеми у 20-ті рр. намагався вирішити-

ти дослідник північноросійської казки О. І. Никифоров, висуваючи перед збирачами «репертуарно-картографічне завдання» – просто виявити репертуар даної місцевості, скласти відповідну карту, таблицю тощо [90, с. 82–85].

А от сучасні скандинавські фольклористи, навпаки, збідніли на вітчизняний традиційний фольклор. Тому й змушені вже з 70-х рр. поширити коло своїх спостережень. Так, на симпозіумі «Усна оповідь: Конструкція реальності та дзеркало суспільства» (Умео, Швеція, 1992) нікого не здивувала доповідь Е. Ерсен, котра «займалася записами від юнаків, зацікавлених комп'ютерами», і проаналізувала оповідь одного з них [91, р. 1].

Ми в Україні поки що не можемо поскаржитися на бідність традиційного фольклору, ще не впоралися з його скарбами – важко й перелічити села та навіть райони, де взагалі ще не бачили фахових збирачів! Проте чи надовго оте багатство? Коли накреслений вище механізм відтворення усної традиції не спромоглися поконати радіоточка, сільський кіномеханік і клубна самодіяльність, то чи не впорається з ним телебачення, що пропагує американізовану масову культуру?

Досвід свідчить, що в сучасних умовах найдоцільнішим є стаціонарний спосіб збирання. Його, наприклад, із 60-х рр. прийнято за основний при організації фольклорної практики в Київському університеті імені Тараса Шевченка: групи з двох-чотирьох студентів роз'їжджаються по селах певного району і весь час, відведений для практики (2–4 тижні) працюють кожна у своєму селі, проводячи суцільний запис його фольклорного репертуару.

Головна перевага стаціонарного способу в тому, що фольклорист устигає встановити психологічний контакт із потенційним інформантом, викликати в нього потяг до співпраці. Адже зустріч фольклориста із селянином є акт

зіткнення двох культур, двох способів буття, двох філософій дійсності. І зіткнення це відбувається під час кожної такої зустрічі – не лише, скажімо, коли ошелешеного фінського фермера учасники семінару молодих фольклористів у Турку обплутують з усіх боків проводами й благоговійно записують кожне його слово та кожний рух на десяток електронних іграшок. Відомо, що в першій половині XIX ст. польським фольклористам траплялося через вікно рятуватися від темних селян, але ж і в кінці століття В. М. Гнатюк свідчить: « ... був такий випадок в Земплині на Угорщини, що я попросту мусив з одного села утікати, щоби не наразитися на неприємності, які могли не чим іншим для мене скінчитися, як побоями» [82, с. 1].

Щоби пом'якшити споконвічну недовіру селян до «пана», російський фольклорист П. І. Якушкін видавав себе серед них за коробейника, відповідно переодягнувшись (але, щоправда, з окулярами на носі). Тоді ж, на початку 60-х рр. XIX ст., молодий О. О. Потєбня, збираючись у подорожі по Україні «придивитись і прислухатись до народного життя і слова», ділився в листі до приятеля-однодумця своїми клопотами: треба купити «сорочку хорошу мережану», свита вже є і т. ін. Справі допоможе не подібна, наївна, зрештою, мімікрія, а щира повага до особистості селянина та до його праці, зацікавленість його життям і розуміння високої цінності народної культури – усе це безумовно притаманне було О. О. Потєбні та П. І. Якушкіну, і все це має проявити в спілкуванні зі своїм потенційним інформантом сучасний фольклорист.

Тоді після розмови з ним та ж бабуся, пораючись на горді або біля корови, поступово згадає й пісні своєї юності, й обряди, в яких брала участь сама та про котрі розповідала їй небіжчиця-баба. Це пригадування триватиме близько тижня. Багаторічний досвід свідчить, що наприкінці цього

терміну навіть ті селяни, які спочатку упереджено ставилися до фольклористів, самі вже, як правило, починають шукати розмови з ними. Таким чином, коли учасники експедиції за два-три дні перебування в селі встигають зафіксувати тільки сьогочасний зріз усної традиції, то працюючи стаціонарно, легше відтворити й віддаленні в часі її прошарки.

Спромігшись отримати від інформанта текст, записавши й паспортизувавши його згідно з викладеними тут вимогами, сумлінно зафіксувавши в експедиційному щоденнику свої особисті враження та спостереження над відповідною усною традицією, фольклорист може сподіватися, що збагатив свою науку повноцінним джерелом, яке має бути піддано текстологічному дослідженню.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Якщо спочатку прослухати текст, а потім через деякий час записати його, то чи буде отриманий запис відповідати науковим вимогам?

Відмінникові. Довідник Б. і Ю. Соколових «Поэзия деревни» (1926) не знадобиться під час фольклорної експедиції до Сквирського району Київської області, тому що він ...

1. ... не відповідає специфіці українського фольклору.
2. ... застарів.
3. ... надто громіздкий для польових умов.
4. ... є раритетом.

2.5. Джерелознавство фольклористики на сучасному етапі

Якщо збирацька діяльність, поїздки на село ще можуть бути пов'язані у сприйманні молодого людини з якоюсь романтикою, то саме слово «джерелознавство» може викликати в неї, напевно, нудоту. Проте сувора правда в тому, що наука, як це не втомлювався повторювати своїм учням академік В. М. Перетц, сам великий трудівник, не є призначеною для «білоручок» і лише той може сподіватися в ній на успіх, хто невтомно і наполегливо працює «на чорному дворі науки». Отакою працею і є пошук, упорядкування та введення до наукового обігу фольклористичних джерел.

Розподілені вони на два великі класи: непрямі (або опосередковані) та прямі (або безпосередні). З перших закладену в них інформацію про фольклорні свята, ритуали, тексти треба ще видобувати і, коли вже користуватися термінологією добувної промисловості – «збагачувати». Це найрізноманітніші – від давнини до сучасності – твори літератури, зображального мистецтва, музики, кіно, що відбивають фольклорні явища. Непрямими, опосередкованими джерелами є й дослідження фольклористів, які містять, як правило, певну кількість довільних переповідань фольклорних текстів та більш-менш задовгих їх цитувань. Інколи таке внутрішнє «видання» залишається єдиною публікацією або відтворенням тексту, записаного самим дослідником або взятого ним із джерела, що не збереглося. В усіх інших випадках цими непрямими джерелами можна користуватися виключно як сигналами про існування відповідних повноцінних, прямих джерел. Справа в тому, що й у старій, і, на жаль, у новій науковій та навчальній літературі цитати й тексти-«ілюстрації» надто часто редагу-

ються, скорочуються, до того ж у них накопичуються помилки внаслідок багаторазового переписування й набору.

Прямі, або безпосередні джерела на те й створювалися, щоб зафіксувати фольклорну традицію. Вони, у свою чергу, досить чітко поділені на традиційні, записані під час звичайної збирацької роботи, та програмовані. До цих останніх належать тексти, що утворилися, по-перше, як відгуки на розглянуті вище (2.4) фольклористичні програми, а по-друге, у результаті різноманітних фольклористичних експериментів (Ф. Бартлетт, В. Андерсон, О. І. Никифоров, Е.-К. Кьонгас Маранда та ін.); це джерела другорядні за науковою цінністю.

Такого аксіологічного, ціннісного забарвлення не має наступний поділ джерел – за способами фіксації в них фольклорного тексту. Із цього погляду вони розбиваються на дві великі групи. До першої входять джерела, що фіксують акт виконання за допомогою інструментально-технічних засобів, створюючи життєподібне його відбиття, до другою – ті, де для цього було використано умовні знакові системи – письма, нотного запису. Джерела першої групи назвемо імітаційно-знаковими, другої ж – умовно-знаковими.

Перші поділяються на джерела візуальні, аудіоджерела та аудіовізуальні, або простіше – на зображальні, зображально-чутні та чутні. До джерел візуальних відносимо малюнки, світлини, слайди актів виконання, фіксації народних обрядів, співу, святкових гулянь у дозвуківому кінематографі. Аудіоджерела – це записи на восковий валик фонографа, грамофонну платівку, магнітну стрічку тощо. Аудіовізуальні джерела найповніше відтворюють акт виконання. Це чорно-білі та кольорові кінофільми із звуковою доріжкою, відеозаписи.

Із джерелами умовно-знаковими фольклорист має спра-

ву найчастіше. Вони бувають або рукописними, або друківаними. У той час як рукописне джерело існує лише в одному своєму унікальному втіленні, друківане є тиражованим у багатьох стереотипних, принципово рівноцінних копіях. З розвитком технічного прогресу з'явилася можливість отримати рукопис у кількох примірниках, а з появою персональних комп'ютерів – і приватного його тиражування. Тому нині на перший план виходить різниця між рукописним і друківаним джерелами в їхньому суспільному статусі: на відміну від рукописного друківане джерело сприймається суспільством як опубліковане, що відбивається й у зовнішніх ознаках: це, насамперед, вихідні дані, що подаються на титульному аркуші; коли в XIX ст. до них додавалася ще позначка про дозвіл цензора, то в наш час – відомості про видавництво та друкарню, а ще обов'язково й копірайт, що вказує власника тексту, і номер видання за міжнародною класифікацією ISBN. На відміну від друківаного видання, рукопис не може бути рецензовано або в інший спосіб піддано критиці в друківаному виданні, а з тексту цього останнього без дозволу власника копірайту можуть бути використані лише окремі цитати за умови обов'язкового посилання на джерело.

Рукописи, у свою чергу, поділяються за матеріалами, на яких зроблено запис. Почнемо з менш уживаних. Серед нових – це магнітні носії, на яких записують буквенний або нотний текст, а серед давніх – згадані вже графіто (див.: 2.3) і берестяні грамоти. Останні в Україні знайдені були І. К. Свешниковим під час розкопок у Звенигородці. Серед них немає фольклорних текстів. Поки що подібних раритетів, як, до речі, і фольклорних записів-графіто, відомо дуже небагато – навіть і в напрочуд щедрому на берестяні грамоти північноросійському Новгороді Великому. Що ж до так званої «Влесової книги», текст якої начебто наколо-

тий шилом на букових дощечках ще в Київській Русі, то це фальсифікат нового часу. Екзотичними для фольклориста є й пергаменні рукописи, бо з них лише Лаврентіївський 1377 р. список ПВЛ можна віднести до джерел нашої науки, а всі інші ще не згадані рукописні умовно-знакові її джерела (від другого найдавнішого списку ПВЛ, Іпатіївського, починаючи й до наших днів) – паперові.

Папір за міцністю та тривкістю – не камінь і навіть не пергамен. Це треба пам'ятати, маючи справу з рукописами в архіві або беручи до рук поживклого зошита з піснями, записаним колись вашим дідом-учителем у селі, назви якого тепер і на мапі не знайдеш. Кожне рукописне фольклористичне джерело є унікальним, тому що зберігає ті нюанси та обертони народної традиційної культури, котрі не зафіксовані в іншому. До того ж наступні генерації науковців, безперечно, зуміють витягти з рукописів значно більше інформації, ніж це можна зробити тепер. Проте це може статися лише за умови, що названі джерела будуть збережені нами для прийдешніх поколінь.

Зберігаються ці рукописи головним чином в архівах – державних установ і приватних. В Україні це, насамперед, архів ІМФЕ. Великий обсяг фольклорних джерел накопичено й у сховищах Інституту рукописів НБУ ім. В. І. Вернадського в Києві (фонди П. О. Куліша, М. І. Костомарова, Б. Д. Грінченка, А. Ю. Кримського та ін.), а також у Відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (фонди В. М. Гнатюка, Е. Руліковського, Я. Ф. Головацького тощо).

Коли дочекаються новітнього наукового перевидання дорогоцінні зібрання українського фольклору, надруковані в кінці ХІХ – у перші десятиріччя ХХ ст. львівським НТШ, насамперед у його «Етнографічним збірнику» (1895–1929), тоді стане в пригоді основна частина фоль-

кльорного архіву НТШ (дещо загинуло за першої світової війни у складі сильно понищеного архіву Товариства), що зберігається тепер в ІМФЕ (ф. 29), як і більшість фольклорних матеріалів з рукописної спадщини В. М. Гнатюка (ф. 28). Великим масивом малодосліджених фольклорних записів володіє Центральний державний історичний архів у Києві.

Дуже велику кількість фольклорних записів розпорошено по «мікроархівах» кафедр української літератури університетів і педінститутів, Домів народної творчості, по фондах провінційних краєзнавчих музеїв, шкільних музеїв тощо. На жаль, фактична безвідповідальність хоронителів призводить до того, що рукописи в таких зібраннях надто часто гинуть, навіть не встигнувши потрапити на очі фольклористові-фахівцю. Найкращим розв'язанням цієї болісної проблеми було б якнайскоріше зосередження цих матеріалів у ІМФЕ, а потреби згаданих установ задовольнили б, мабуть, і ксерокопії. Як правило, не така сумна доля приватних фольклорних колекцій, однак і їх власникам корисно пам'ятати, що нащадки інколи зовсім не цікавляться такими зібраннями, то ж варто було б запросити фольклориста-фахівця для наукового опису колекції, а також подбати про передачу до державного архіву хоч би ксерокопій фольклорних записів.

За межами України багатющі фонди рукописних джерел з українського фольклору зосереджено в Науковому архіві Російського географічного товариства (Санкт-Петербург): етнографічні та фольклорні матеріали з регіонів України, що були у складі Російської імперії, почали туди надходити після розповсюдження в середині XIX ст. Товариством своєї першої етнографічної програми. Серед них – записи й самозаписи (див.: 2.5) пісень, збірки творів різних жанрів і джерела вторинні – розповіді провінційних

краєзнавців про місцеві звичаї та усну традицію регіону в описовій формі. Цікаві українські матеріали, але вже новіші, головню ХХ ст., потрапили до Рукописного відділу Інституту російської літератури (Пушкінського Дому) РАН (фонди експедиції 1939 р. до Луганської області, І. С. Абрамова, Д. Р. Глуценка, П. Гнедича, І. П. Гури-ненка (Гурина), І. П. Кованька, С. С. Нехорошева), а також до Бібліотеки РАН (фонди А. С. Петрушевича, І. Я. Рудченка; збірки пісень), теж у Петербурзі. Збірки з українськими піснями ХVІІ–ХVІІІ ст. є практично в кожному з великих відділів рукописів бібліотек Москви, а нові записи також у Відділі особистих фондів Державного історичного музею (фонд П. І. Щукина), де міститься частина українських записів з великого пісенного зібрання П. І. Кирєєвського.

Цікаві знахідки ще можливі в архівах і бібліотеках Польщі, Канади, Швеції (зокрема у фондах «Сasасіса І» і «Сasасіса ІІ» в Національному архіві у Стокгольмі), США (музей Української академії мистецтв і наук, Бібліотека конгресу в Нью-Йорку та приватні колекції), у Словаччині, Франції тощо.

Одним з актуальних завдань української фольклористики є розшук, мікрофільмування та ксерокопіювання записів вітчизняного фольклору в іноземних архівних сховищах.

Щоб праця в архіві була якнайефективнішою, дослідник приходить туди, уже озброєний попередньою інформацією про його фонди, котру містять відповідні друковані «Описи» та «Путівники»; у самому архіві він, як правило, знайде рукописні описи та каталоги, де цю інформацію зможе уточнити. Спершу вивчити архів за всіма доступними друкованими відомостями про нього і лише потім вирушати в подорож! Щоб знайти, треба знати, що саме шукати і де така знахідка можлива.

При посиланнях на архівне джерело необхідно використовувати загальноприйнятий формуляр, оскільки це дозволить іншому фахівцеві легко знайти рукопис і перевірити написане автором наукової розвідки. Він містить: назву архіву (відділу рукописів бібліотеки; музею); номер (або назву) фонду, зібрання або колекції; номер рукопису (справи; «зв'язки»; зошита тощо); наукову назву джерела; його дату; аркуші (наприклад: «арк. 3 зв. – 45»), на котрих знаходиться текст.

Друковані джерела принципово доступніші для дослідника: будучи одного разу підготовлена до друку та видана, книжка вже, як правило, не пропаде, бо тиражування майже завжди зрештою зберігає хоч декілька примірників, один з яких можна перевидати й одразу повернути книжку широкому колу читачів. Так, давно вже раритетну книжку М. М. Маркевича «Звичаї, повір'я, кухня та напої малоросіян» (1860) було 1991 р. в Києві водночас перевидано репринтним способом і науково – у першому виданні згаданого вище збірника «Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія». З іншого боку, якщо архівний рукопис можуть просто не давати читачеві (з міркувань ідеологічних, зокрема «патріотичних», моральних тощо), то друковане джерело, маючи статус публікації, зберігається в особистих бібліотеках (навіть коли його «забороняють» і вилучають з державних), потрапляє за кордон і, як свідчить досвід, кінець кінцем таки знаходить шлях до читача.

До основних друкованих (а інколи й рукописних) джерел української фольклористики ще повернемося в розмові про окремі жанри. Залишилося тільки нагадати: коли в морі рукописних джерел функцію лоцманів (точніше, лоцій) виконують описи рукописів, то в океані друкованих – фахова бібліографія. Тут кращим посібником поки що залишається визволений зі «спецсхову» фундаменталь-

ний довідник О. Андрієвського «Бібліографія літератури з українського фольклору» (1930). На жаль, не повним, а рекомендаційним є корисний довідник М. Мороза «Бібліографія українського народознавства. Т. 1. Фольклористика» (1999, кн. 1, 2). Шукаючи потрібні нам видання, маємо не гребувати такими засобами бібліографічного пошуку (евристики), як первинне орієнтування в літературі проблеми за бібліографічним апаратом відповідної монографії, як студіювання загальнобібліографічних довідників («Книжковий літопис», «Літопис журнальних статей», щотижневі інформаційні переліки в колишньому «Друзі читача», реферативні часописи), як вивчення каталогів книгозбірень і навіть куцої рекомендаційної бібліографії.

Однак настане час, коли кожний фольклорист України зможе отримати з дисплея власного комп'ютера будь-який запис і будь-яку інформацію про нього з будь-якого архіву або будь-якої бібліотеки країни й світу. Поки що це мрія. Але ж маємо її наближати.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Головна особливість рукописного джерела – це його...

1. ... унікальність.
2. ... те, що створений руками людини
3. ... нецензурність змісту.
4. ... висока грошова вартість.

Відмінникові. Чи може дослідник бути впевненим, що виводив із джерела геть уся інформацію?

2.6. Від критики тексту до «генетичної критики». Огляд основних стратегій дослідження текстів у світовій та українській гуманітарній науці

2.6.1. Іван Федорович як попередник Августа Шлецера

На Заході критика тексту розвивалася в межах гуманістичної науки та книгодрукування, і гуманісти-видавці працювали з двома масивами текстів, а саме із творами світської античної літератури, з одного боку, і Святого Письма і патристики, з другого.

Натомість початки текстології у східних слов'ян були не були пов'язані з інтерпретацією світської книжності, бо книгодрукування у наших предків, як відомо, починалося з друкування спочатку біблійних та богослужбових книг. Першим відомим нам критиком тексту, що звірив рукописні тексти для надрукованого ним «Апостола», був російський та український першодрукар Іван Федоров (в Україні його називали Федоровичем). Його працю над «Апостолом» (збірник, що включав Діяння та послання апостолів) дослідив український книгознавець Г. І. Коляда. Він був засланий до Ташкенту, і звідти прислав до ТОДРЛ статтю «Праця Івана Федорова над текстами Апостола и Часовника і питання про його ухід до Литви». Стаття була надрукована 1961 р. в 17 томі ТОДРЛ. Дослідник був переконаний, що Іван Федоров змушений був покинути Москву через звинувачення в ересі. Що ж послужило підставою для таких звинувачень, він вирішив з'ясувати методом порівняння друкованих текстів «Апостола» і «Часовника» з рукописними попереднього часу. Для зіставлення було взято “тексти 42 рукописних апостолів руської редакції” [92, с. 228]. Також він порівнював з тодішніми текстами

латинськими і грецькими. Г. І. Коляда встановив, що Іван Федоров до грецьких та латинських текстів не звертався, проте уважно познайомився з рукописними слов'янськими примірниками, беручи з них кращі читання, а в деяких випадках самотійно редагуючи текст Апостола, проявляючи його для читача.

Цікаво, що свої погляди на текст Євангелія та можливості його виправлення Першодрукар відстоював під час усної дискусії з видатним польським і білоруським просвітником протестантом Симоном Будним. Білоруський книгознавець Я. Голенченко знайшов свідчення про це у виданні Будного «Nowy Testament...» (Лоськ, 1574). У передмові Будний писав (перекладаю з польської) про слов'янський переклад Біблії: «його я не лише не картаю, навпаки, він мені припав до серця, і я багато чого з нього позичив. Але мені здається, що перекладачі нашого слов'янського народу – поляки чи руські, хорвати або чехи – хто б не був – узявшись за переклад Нового Заповіту, поки того давнього триматися будуть – помилок своїх не позбавляться». Далі він відзначив ретельне редагування текстів у московських першодруках, але висловив і таку думку: «Знаю, що багато які недавні й невеликі помилки ці друкарі, як вони мені самі повідомили, за старими книгами виправили, але старі маркіонівські, гомозіанські та інших еретиків викривлення не за московським зібранням книжок було правити і мало для цього голів Івана Федорова і Петра Тимофєєва Мстиславця. Зробили, що могли, за що інші мають бути вдячні, але це ще тільки малий початок» [93, с. 154, 156].

Зрозуміло, що Будний мав рацію. І вже славнозвісний «Острозьку Біблію» (1581) в Україні надрукували, звіряючи список слов'янського тексту з джерелами грецькими, латинськими та навіть давньоєврейськими. Працював над

цим цілий колектив освічених людей, що їх сучасники назвали «Острозькою академією», а Іван Федорович був запрошений лише як друкар і художник книги. На жаль, досліджень текстологічних засад видання «Острозької біблії» досі немає.

Варто назвати ще одне досягнення давньоукраїнської критики тексту. Це видання двох томів книги Іоанна Златоуста «Бесіди Іоана Златоуста на послання апостольські» (К., друкарня лаври, 1623). Спочатку Кипріян з Острогу переклав текст з грецької, а потім Лаврентій Зізаний два роки звіряв цей переклад з оригіналом, а саме, як сказано в передмові, ««с извѣстнѣйшими архетипом еллинским, изряднѣ же в градѣ Етонѣ изображенным», тобто з найдосконалішим текстом – за повним виданням творів, надрукованому 1612 р. в Ітоні (Англія) Генрі Севілом у друкарні Джона Нортонна. [94, с. 56]. Потім за цим же джерелом звіряли й видання «Бесід Іоана Златоуста на Діяння» (1624). Як бачимо, тоді українські критики текстів працювали на найвищому світовому рівні. Але слава історія видавництва-друкарні Києво-Печерської лаври була перервана через пошесть 1630 р., коли загинула більшість вчених книжників і друкарів, а на початку вже XVIII ст. Лаврі взагалі було заборонено московським патріархом робити нові видання, дозволено було лише передруковувати книжки, видані раніше.

Не найкраще стояла справа з критикою тексту і в Росії, де відомі знавці давніх рукописів не спромоглися правильно прочитати та вправно видати «Слово о полку Ігоревім» (1800 р.), то ж дотепер доводиться робити кон'єктури. Але у нас є з чим порівняти їхню вправність. Рукопис давньоанглійської поеми «Битва при Меллоні» (X ст.), що «була складовою частиною кодексу MS Cotton Otho A. XII, не зберігся до наших днів: він згорів 1731 р. під час пожежі в

Коттонській бібліотеці. На щастя, за кілька років до пожежі бібліотекар Джон Ельфінстон виконав ретельну транскрипцію рукопису, що послужив основою для першої публікації рукопису Хірном (Hearne, 1726)...» [95, с. 309]. І всі довіряють отій транскрипції! Не даремно Август Шлецер, вчений німець на російській академічній службі прикро дивувався, оцінюючи професійний рівень російських істориків: «Таких істориків іноземцеві й уявити важко!» Але ж і А. Шлецер у своїй відомій монографії «Нестор», що німецькою мовою була надрукована 1802–1805 рр., а у російському перекладі 1809 р. вибирає «кращі читання» із різних списків ПВЛ, так само, як це робив Іван Федорович у середині XVI ст., готуючи до видання «Апостол». У передмові до російського перекладу А. Шлецер писав: «Хай ніхто не скаже, що я вкрав честь бути першим видавцем Нестора: я кажу тільки про критичне, вчене, вміле, тлумачне видання, яке мало би представити письменника в його справжньому вигляді, очистивши його від найбільших описок, пояснити, де він темний, виправити, де він помиляється» [96, с. 4]. Отже Нестора вчений німець вважав письменником, таким, які діють у Новому часі, а літописців-переписувачів, що осмислювали й редагували текст цього автора, вважав «тупими невігласами», які тільки заважають сучасному науковцю відкрити справжнього Нестора. Є в праці А. Шлецера й певний нарис його методології: «Що Нестор писав насправді? Чи саме йому належить певне слово (іноді певна буква), певний рядок, певний фрагмент? чи переписувач, через невігластво, лінощі або велемудріє, сплюндрував це слово, вставив або викинув цей рядок, це місце? – Ось вона, мала критика або критика слів» [96, с. 396].

Але ж саме у Німеччині народився критик тексту, що зробив із цього ремесла науку – в усякому разі так здалося

його учням і послідовникам. Мова про Курта Лахманна, видавця «Нового Заповіту», віршів Проперція і «Пісні про Нібелунгів».

2.6.2. Система критики тексту, розроблена Карлом Лахманном, її триумф і падіння

На початок XIX ст. склалися основні напрями «критики тексту», для яких прийнято такі терміни: *recensio* – критичний аналіз текстів; *emendatio* – виправлення та *editio* – видання.

Найбільш відомим і авторитетним критиком тексту першої половини XIX ст. був Карл Лахманн (1794–1851), професор Геттінгенського університету. 1815 він надрукував видання Проперція, 1842 – Новий заповіт грецькою та латинською мовами, 1850 р. – критичне видання Лукреція.

Хоч він і не написав спеціальної монографії про наукову методичку критики тексту, погляди на неї він висловив у передмовах до своїх видань пам'яток. Оскільки ці погляди й методичні прийоми мають тепер скоріше історичне значення, викладу їх у найкоротшому вигляді. Нагадаю, що такі критики тексту як Іван Федорович або Август Шлегель, видаючи пам'ятку, вибирали для остаточного тексту «кращі читання» з усіх відомих їм рукописів, тоді як гуманісти обирали кращий текст (як правило, найдавніший), і не звертаючи вже уваги на всі інші, відкинуті після огляду, передавали його до друкарні, де складачі, розриваючи рукопис на зошити для швидкості набору, часто-густо знищували унікальну пам'ятку людської культури.

Заслуга К. Лахманна була насамперед у тому, що він надав *recensio*, критичному аналізу текстів, цивілізованого вигляду. За К. Лахманном, критик тексту мав осмислити філіацію текстів, вияснивши, які з них стоять далі, а які

ближче до архетипу (найближчого тексту до авторського), а свої висновки оприлюднити в стеммі, тобто графічній генеологічній схемі, в якій зафіксовано стосунки всіх вивчених текстів твору до його архетипу, а також між собою. Само поняття стемма (stemma codicum) було запозичено з мови (від лат. *stemma*) і побуту знатних римлян, де воно означало «родословне древо», утворене бюстами предків, завітчаних і поєднаних стрічками у хронологічному порядку.

А щоб встановити стосунки текстів твору між собою, слід їх ретельно порівняти. Чи варто при цьому брати до уваги їхні подібності, однакові осмислення переписувачами текстів їхніх безпосередніх попередників (протографів)? На це запитання К. Лахманн відповідає: «Ні, бо люди східні думати однаково». А ось спільні помилки кількох текстів уже безперечно вказують на спорідненість між текстами, на них варто спиратися, бо помилки виникають випадково.

Критерій «спільних помилок» учням і послідовникам К. Лахманна здавався бездоганно науковим, спираючись на нього, вони видали велику кількість пам'яток античної літератури та намагалися розібратися у тому хаосі, який відкривається очам біблеїста, дослідника рукописів Святого Письма.

Але ж теорія, як відомо, перевіряється практикою, і саме практика показала неспроможність критики тексту за К. Лахманном відкрити реальні співвідношення між текстами та дістатися хай не до авторського, то архетипу твору.

Ось перший приклад. У СРСР існувала така вузівська дисципліна, як «Науковий атеїзм». Його викладачі твердили, що міфічність постаті Ісуса Христа доводиться вже тим фактом, що всі чотири канонічні Євангелія були створені

щонайменше через століття після дати його смерті. Це не самі професійні атеїсти придумали, вони спиралися якраз на висновок критиків тексту Біблії, самого К. Лахманна і його послідовників-бібліїстів. Але ж 2015 року було знайдено у складі склеєної з папірусу єгипетської поховальної маски фрагмент Євангелія від Марка, що датується «до 90 року») [97]. Отже, цілком можливо, що життєпис засновника християнства, що ліг до основи синоптичних Євангеліїв, виник невдовзі після його страти й належав він учневі, що справді його бачив.

Другим фактором, що підкосив довіру до методології К. Лахманна, була так звана «папірусна революція» у вивченні античної літератури. Вона сталася на початку XX століття, коли було знайдено велику кількість папірусних списків творів античних письменників, зроблених у добу еллінізму. Як виявилось, ці тексти, ближчі до архетипів, ніж середньовічні пергаменні списки, дуже далекі від прискіпливих реконструкцій, зроблених учнями К. Лахманна.

І нарешті, виникла проблема із стеммами, що навіть отримала специфічну наукову назву “two-branch stemma problem”. 1890 р., французький медієвіст Ш. Бедье, за реконструкцією якого студенти-філологи досі знайомляться з «Романом про Тристана та Ізольду», оприлюднив свої спостереження над зібраною ним колекцією стемм. Виявилось, що вони вперто розпадаються тільки на дві галузі, хоч у реальній дійсності не можна собі уявити, щоб з кожного списку знімали лише дві копії. Цей абсурдний результат підтвердився й за сорок майже років, коли колекція стемм дослідника налічувала вже 110 стемм. Ш. Бедье іронізував: «Філологічна флора містить дерева одного обов’язкового типу: їхній стовбур послідовно поділяється на дві галузі – лише на дві» [98, р. 171].

Особисто я вважаю, що дослідники підсвідомо перено-

сять діхотомічність свого тіла (два вуха, два ока, дві руки тощо) на матеріал дослідження, а там бозна. Взагалі ж і критика системи К. Лахманна здається мені надто суворою. На мою думку, ця система була справді науковою, але не впоралась з тою безумною складністю та багатовекторністю, яка відкривається, коли ми занурюємося до результатів людської духовної діяльності, тим більше віддалених від нас у часі епох.

Що ж до стем, то дослідники давньої літератури користуються ними дотепер. Ніщо не заважало би і фольклористові узагальнити в стеммі результат інтертекстуального дослідження якого-небудь прислів'я. (Див.: Додаток 1).

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Як критик тексту К. Лахманн досліджував... 1. ... музику і танці. 2.

... давні кулінарні рецепти. 3. ... звичаї знатних римлян. 4. ... античну літературу і «Новий заповіт».

Відмінникові. Чи можна, на вашу думку, відтворити творчу історію думи за допомогою вивчення спільних помилок?

2.6.3. Питання «критики тексту» у «філологічному методі» В. М. Перетца

Володимир Миколайович Перетц народився 1870 в Петербурзі, помер на засланні у Саратові 1935, вироком суду позбавлений ступенів і академічних звань. А був він доктором філологічних наук, професором, академіком Російської академії наук з 1914, позаштатним дійсним членом УАН – з 1919 р., штатним академіком ВУАН – з

1923 р. Блискуче працював у науці як історик російської й української літератур, фольклорист, автор праць з літературознавчої та фольклористичної методології, текстолог, археограф, театрознавець.

Закінчив 1893 р. історико-філологічний факультет Петербурзького університету. З 1903 р. екстраординарний, а у 1906–1914 рр. штатний професор за кафедрою російської мови й словесності Університету св. Володимира. Наукові інтереси П. під час праці на кафедрі зосереджуються на давній повісті та поезії, народному театрі, а також на методології історії літератури. У працях 1904 і 1914 рр. виступив як один із засновників т. з. «російського формалізму», а в галузі фахової історико-літературної методики дослідження – як зачинатель «філологічного методу».

В. М. Перетц проявив себе як енергійний організатор української національної науки, опублікував 1906 р. проєкт відкриття в університетах «українських кафедр», 1908 р. очолив філологічну секцію «Українського наукового товариства». Отримав численні академічні нагороди.

Найбільшою заслугою В. М. Перетца перед українською наукою і фольклористикою зокрема була організація ним 1907 р. студентського «Семінарія руської філології», з якого вийшли відомі дослідники М. Гудзій, В. Адріанова-Перетц, О. Назаревський, Л. Білецький, О. Дорошкевич, І. Огієнко, Д. Ревуцький та ін. У Семінарії із самого початку брав участь доцент, згодом професор А. Лобода, видатний український фольклорист.

Сам П. приїхав до Київа, вже будши автором піонерської розвідки «До історії малоросійського літературного вірша» [99] , де заклав підвалини сучасного українського віршознавства на основі аналізу віршової будови поезій Шевченка. Ці спостереження його послідовникам (Б. Якутському, Г. Сидоренко, Н. Чаматі) залишилися тільки

уточнювати в деталях та продовжувати.

Меморіальну дошку академіка В. М. Перетца можна побачити на жовтому корпусі Київського національного університету імені Тараса Шевченка, де він не бував навіть, бо будинок було передано університетові лише в 60-ті рр. Але такої дошки ви не знайдете на червоному корпусі, де він реально працював у 1903–1914 рр., ані на будинку Вищих жіночих курсів (тепер Хмельницького, 51), де він викладав також, ані на будинку № 74 по вулиці Саксаганського (тоді Маріїнсько-Благовіщенської), на четвертому поверсі котрого професор наймав квартиру и проводив заняття свого Семінарія руської філології – тому, до речі, там, удома проводив, щоб вивести Семінарії з-під юрисдикції реакційного і зокрема українофобного університетського керівництва. Прикро, але й праці В. М. Перетца після його реабілітації не перевидавалися в Україні, хоч заслуги у цього універсального філолога перед українською наукою були великі.

У автора цих рядків вистачає зарозумілості вважати себе науковим «онуком» Володимира Миколайовича Перетца, і ось які для того є підстави. В 1966–1967 учбовому році, студентом філологічного факультету Київського університету, я опинився в спецсемінарі професора кафедри історії російської літератури Олександра Адріановича Назаревського (1885–1977), і траплялося так, що став його останнім, до того ж достатньо успішним аспірантом. У свою чергу, О. А. Назаревський був одним з перших і таких, що подавали великі надії, учнів В. Н. Перетца, активним учасником його Семінарія з російської філології в київський період і не переривав зв'язків із вчителем і після переїзду В. М. Перетца 1914 року до Петербургу. Після смерті А. А. Назаревського його син, бібліограф Н. О. Назаревський, тепер, на жаль, уже теж покійний, пе-

редав мені деякі матеріали з архіву батька, які не вдалося у складі фундації здати до Відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (тепер це Інститут рукописів Національної бібліотеки НАНУ імені В. І. Вернадського), подарував відтиски статей і деякі з книг В. Н. Перетца з автографами.

А головне, звичайно ж, в тому, що як Олександр Адріанович в своїй довгій науковій і викладацькій діяльності нічим не посоромив пам'яті свого вчителя, так і я все життя старався обом їм наслідувати. Займався за радянських часів більш вільної від ідеологічного тиску історією стародавньої літератури, не падлючив ні у великому, ні в малому, не соромлюся жодної зі своїх 350 (коли з худлітом) публікацій. Захистивши кандидатську на запрошення Д. С. Лихачева в Пушкінському Домі (1977), з докторською не поспішав, пам'ятаючи про те, що М. М. Бахтін помер кандидатом наук. Пам'яті ж В. Н. Перетца («Академіку Володимирі Перетцу – вчителю вчителів наших») присвятив солідний (в усякому разі, за обсягом) підручник «Український фольклор в теоретичному освітленні», надрукований в 2008 році.

Ось тому і представляється мені, що отримав право судити про «філологічний метод» та його фундатора вільно, не забруднюючи рук в лаку для «хрестоматійного глянцю».

Свій «філологічний метод» виклав спочатку в університетському посібнику 1914 р., надрукованому «на правах рукопису» в Києві [100], а згодом, значно скоротивши й переробивши, у посібнику «Короткий нарис методології історії руської літератури» (1922) [101]. Надруковано книжку було гарно, мені навіть здалося, що й друкарських похибок не було, але на вкрай поганому, часі розрухи, папері. Зараз примірники практично розсипалися. Тому я пишаюся, що взяв участь у поверненні книжки читачеві,

написавши передмову до перевидання її 2010 року Історичною бібліотекою у Москві [102].

На початку книжки автор просто і витончено доводить необхідність методології як такої. Серед аргументів знаходимо такі, що навзаєм доповнюють один одного: з одного боку, шляхом вивчення методів дослідження «створюється звичка критично мислити», з іншого [96, с. 4] – «ослабляються і знищуються як передумови, що приймаються багато ким на віру, упереджені ідеї, які спираються на наші звички до певних уявлень». Нарешті, критичне осмислення прийомів дослідження «охороняє як самого дослідника, так і читача його праць від сліпої віри в істинність» результатів і «захищає обох від захоплень темпераменту, індивідуальних, групових, класових смаків і тенденцій» [101, с. 8–9]. Не забуватимемо, що це було надруковано тоді, коли ГПУ, виходячи саме з «класових смаків і тенденцій», складало списки учених, що підлягають висилці за рубіж.

Розуміння методології літературознавства у В. М. Перетца своєрідно. Структура її відрізняється, наприклад, від тієї, до якої прийшов у пошуках марксистко-ленінської методології А. С. Бушмін: «Методологію науки про літературу утворюють загальні методи і часткові методи. Загальні методи є конкретизацією філософських принципів, їх перетворень в спеціальній області знань». Вони утворюють «філософську основу системи методології літературознавства. Часткові або спеціальні методи безпосередньо обумовлені специфікою предмету даної науки, в нашому випадку художньою літературою». Водночас методологія літературознавства «у ширшому розумінні включає складну сукупність допоміжних методів, або наукових прийомів, технічних способів організації і обробки матеріалу. Це, так би мовити, технологічна частина мето-

дології, або власне методика науки» [103, с. 23].

У В. Н. Перетца знаходимо інше розрізнення методології і методики: «Від методології історико-літературного дослідження, що вчить вести самостійну дослідницьку роботу з добуванням нових фактів і тлумаченням їх зв'язків з іншими, слід відрізнити методику викладання; остання об'єднує в собі сукупність прийомів викладання вироблених наукою істин і оцінює ці прийоми з погляду відповідності їх педагогічному ідеалу того або іншого часу» [101, с. 9]. Таким чином, те, що А. С. Бушмін відносить до методики, В. Н. Перетц рахував у складі методології.

З другого боку, якщо для А. С. Бушміна єдино правильною філософською основою для спеціальної методології була, само собою, марксистська, то В. Н. Перетц про найважливішу для методологію літературознавства філософську базу прямо не говорить. Коли ж він наполягає на відсутності для літературознавства «універсального методу», то йдеться тільки про неможливість переваги одного з методів специфічно літературознавчих методів дослідження над іншими [101, с. 8]. Проте начитаний читач легко здогадається про філософську основу його методології.

У березні 1925 р. В. М. Перетц, готуючи до перевидання свою «Методологію», назвав її в листі М. Н. Сперанському «моєю методологією» не марксиста [104, с. 459]. Проте не була вона й ідеалістичною. 1929 р., на дванадцятому році радвлади, рецензуючи прославлену згодом «Морфологію казки» В. Я. Проппа, В. М. Перетц говорить про «науковий позитивізм нашого часу» («науковий позитивізм нашого времени») як про самоочевидну філософську базу сучасної науки [48, с. 191].

Згідно усним спогадам А. А. Назаревського, В. М. Перетц не раз казав учням: «Наш час – не час нових теорій. Наше завдання – збирати факти, на дослідженні яких мо-

жуть бути надалі побудовані нові теорії». І справа тут не тільки в сповідуванні позитивізму, «релігії фактів», але і в конкретних обставинах наукової діяльності самого вченого. Адже гімназист-сирота починав її у формі, єдино для нього доступній – збирав тексти російського фольклору в Тихвінському повіті Новгородської губернії, куди виїжджав з матір'ю на літо. Вже студентом він мріяв знайти новий список «Слова о полку Ігоревім», а надалі всі його фундаментальні дослідження базувалися саме на відкритому їм особисто рукописному матеріалі. Я переконаний, що заклики В. Н. Перетца від теоретизування утримуватися, а вже краще накопичувати факти були пов'язані і з його тверезим осмисленням тодішнього стану вивченості та приступності для науки рукописних фундацій Росії, України, Білорусі.

Дійсно, в ті часи рукописні скарби староруської і давньоукраїнської писемності і стародруків були лише «прочинені», адже не дарма ж кожна екскурсія «Семінарія...» приносила такий урожай знахідок. Тоді ще можна було сподіватися, зокрема, на відкриття нових язичницьких пам'ятників писемності Стародавньої Русі, які, дійсно, могли б змінити уявлення про початковий період староруської літератури. Вже набагато пізніше відбулося відкриття книжкових багатств, накопичених старообрядцями Російської Півночі і України, «археографічне відкриття Сибіру» (Д. С. Лихачев), російського досилабічної та силабічної поезії XVII ст., багатьох пам'яток української і білоруської книжкової традиції стародруків. Та про що мова, коли ще в 80-го роки минулого сторіччя один медієвіст обіцяв, якщо пустять його до рукописних сховищ Історичного музею, відкрити новий список «Слова о полку Ігоревім», а інший – знайти рукописи Івана Федоровича.

Відмовившись, як ми пам'ятаємо, від визнання одного

з методів історико-літературної науки «універсальним», В. Н. Перетц робить ряд екскурсів в область історії літературознавства від античності і епохи Відродження до Я. Гримма і Г.-Т. Геттнера, доводить необхідність вивчення другорядних письменників і переходить до монографічних нарисів вказаних методів, починаючи з «естетичного методу». Тут вчений виказує думки, без опори на які через півстоліття не могла би бути написана «Поетика давньоруської літератури» Д. С. Лихачева: «Смішно судити в ХХ-м столітті, з його поняттями про прекрасне, – про те, прекрасні або неприємні староруські повісті, ораторські твори, трагедії XVIII в. і т. п. Але, залишивши осторонь наше відношення до цих і подібних творів далекого минулого руської літератури, ми завжди повинні зважати на те, як реагувала на них сучасна їм публіка, і чи відповідають вони тим канонам прекрасного, витонченого, які існували в їх час» [101, с. 32]. Цілком це стосується й творів усної традиції.

«Етичний метод», «публіцистичний метод» і наближений до останнього «метод історико-політичний» рішуче відкидаються, а «на перше місце серед об'єктивних методів» висувається «історичний» [101, с. 37]. Резюме розділу анітрохи не застаріло: «У результаті – історик літератури слід знати історію епохи і народу, літературу яких він вивчає; рівно і історик не можна усуватися від вивчення літературних джерел <.>. Але перший не може без грубих помилок переносити відношення історика до документів – на літературні твори. Спроба побудувати по них картину історичного, дійсного життя – праця безплідна і даремна для науки». Причина в тому, що «художній твір перш за все відображає психічний світ художника», залежить від його фантазії і літературної традиції [101, с. 39].

«Історико-психологічний метод, інакше званий біографічним», розглянуто переважно на прикладі творчості літературознавства Ш. О. Сент-Бева. Відзначу, що сучасним авторам «літературних портретів» далеко не завжди відомо, що саме він винайшов жанр, в якому вони труляться. Для В. Н. Перетца Ш. О. Сент-Бев «є частіше за все саме натхненним художником, а не вченим. Для нього найважливіше за все – кінцевий синтез, яким шляхом ні був він отриманий, критично або на віру прийнятими комбінаціями або припущеннями» [101, с. 40]. Цікаво, що у виданні 1922 р. вчений опускає присутній у виданні 1914 р. параграф про «метод психопатологічний» [100, с. 138–140], проявивши тим самим явну недооцінку фрейдизму, що набрав тоді силу .

Достатньо багато уваги уділяє автор «культурно-історичному методу» І. Тена, показує позитивістські корені його концепції і критично аналізує конкретне наповнення трьох основоположних її понять – «раси», «середовища» і «моменту», як втілень «основних «двигунів» літератури». В. М. Перетц готовий визнати, що користуючись методом І. Тена, можна отримати більш достовірний «портрет» письменника, ніж, наприклад, за методом Ш. О. Сент-Бева. Проте задається питанням, «що з'ясує нам такий портретний живопис, якщо для нас задачею літературних студій є не тільки тлумачення особистої індивідуальної творчості окремих письменників», але і «розуміння» літературного процесу, розвитку «самої літератури»? [101, с. 44].

Новизну «эстопсихологического методу» Е. Еннекена (або Геннекена) В. М. Перетц убачає в тому, що його творець «безумовно стверджує необхідність і співпрацю двобічної роботи при створенні і русі літератури: роботи автора і середовища, що читає його творіння» [101, с. 45]. Підсумкова оцінка: за очевидної неповноти задач,

«здорове зерно запропонованого Е. Еннекеном прийому об'єктивного, всебічного обстеження пам'ятників літератури – заслуговує на увагу» [101, с. 46]. Правоту цього міркування В. Н. Перетца підтверджує подальше використання ідей Е. Еннекена – в роботах А. І. Белецького про «проблему читача», в працях констанцької школи рецептивної естетики і в радянському відгомоні їх, висунутій М. Б. Храпченком концепції «історико-функціонального вивчення літератури». При цьому М. Б. Храпченко, як і Е. Еннекен, цікавився «життям в століттях» тільки шедеврів літератури.

Далі В. Н. Перетц пропонує глибокий аналіз «порівняльно-історичного методу», нагадуючи, зокрема, про аксіому, яку іноді наші сучасники випускають з уваги: «Застосування порівняльно-історичного методу вимагає великої ерудиції, начитаності в літературах народів Заходу і Сходу і припускає як основу знання мов». Крім того, дослідник повинен «володіти також великою обережністю і критичним тактом, щоб не впасти в грубі помилки і перебільшення, властиві роботі» дилетанта [101, с. 48].

На думку ученого, специфіку розвитку літератури здатний розкрити «еволюційний метод», що припускає «відтворення процесу історичного розвитку людської творчості в слові, відновлення тих шляхів, якими рухалося воно в індивідуумів і в колективів». Помітимо, що це одна із задач, яку ставив перед собою А. Н. Веселовській у широкому задумі «історичної поетики». В. М. Перетц використовує широке розуміння еволюції, що включає і перерви процесу, і «стрибки», революції. У цьому контексті він співчутливо згадує роботи Ф. Брюнет'єра, що вивчав «модифікатори» розвитку літератури, і Н. І. Карєєва, що описав процес літературного розвитку (література розуміється широко, це «сукупність усного, письмового або друкарсь-

кого слова») як «боротьбу традиції (того, що успадковане від попередніх поколінь) і особистого почину» [101, с. 50].

Отже, розглянуто основні методи, що можуть бути використані для побудови історії літератури. Проте свій огляд В. Н. Перетц завершує таким чином: «Але всяка побудова вимагає попередньої підготовки, обробки матеріалів. Ця аналітична обробка дається філологічним методом». Ось тут-то і починаються новачії даного навчального посібника.

Давши зрозуміти, що запропонований їм «філологічний метод» є, в естві, підготовчим відносно феноменологічного вивчення пам'ятника або літературного процесу, В. М. Перетц у спеціальному параграфі починає з демонстрації складності його внутрішньої структури: цей метод «вивчає факти, що виникли як результат творчості людини в слові, і полягає в ретельному і всебічному вивченні пам'яток літератури з боку їх мови, способу трансмісії, походження, часу і місця виникнення, способу проникнення ззовні в дане літературне середовище» [101, с. 51–52].

Автор попереджає, що описує «прийоми, що вживаються за філологічного вивчення пам'яток руської літератури, головним чином, стародавньої», проте підкреслює, що «всі ці прийоми можна прикласти й до вивчення явищ нової літератури». При цьому у викладі прийомів «філологічного методу» В. М. Перетц звертатиметься і до прикладів з нової російської літератури, пропонуючи кон'єктури до віршів Кольцова [101, с. 75] і до «Бориса Годунова» А. С. Пушкіна [101, с. 94]. Слід зазначити, що в цьому відношенні В. Н. Перетц виявився пророком: буквально через декілька років з'являється монографія Б. В. Томашевського «Письменник і книга. Нарис текстології» (1928), дослідження текстології творів А. З. Пушкіна (З. М. Бонді та ін.), а в середині ХХ ст. текстологи дісталися

і до своїх сучасників.

Виправдовуючи призначення посібника також «і для самоосвіти», автор пропонує короткі, але інтелектуально насичені главки про «допоміжні науки» – бібліографію, палеографію, хронологію, «біографію». В одному ряді з цими дійсно допоміжними дисциплінами розглядаються «Історія мови», «Історія», «Історія античних слов'янських і західноєвропейських літератур», «Історія мистецтва» – очевидний стилістичний (а мабуть, і наукознавчий) прорахунок В. Н. Перетца: було би краще говорити про них, як про науки, які філолог повинен не випустити з уваги і в яких зобов'язаний вміти знайти для себе необхідний матеріал для «мислення навколо».

Особливе значення має параграф «Джерела і знаходження їх». Тут ще раз повторюється наскрізна для посібника думка про необхідність для філолога працювати з першоджерелами, «на чорному дворі науки», проте забарвлена вона сумними спостереженнями над сучасним станом рукописної традиції: «В останні ж роки – маса книжкового матеріалу безповоротно загинула від різних випадковостей. Що ж до рукописних зібрань, що знаходяться при монастирях, то доля їх, ймовірно, з'ясується ще не скоро» [101, с. 59].

Учений дає уявлення про описи рукописів, розділяючи їх на «каталоги» і власне «вчені описи» книжкового типу, указуючи як зразки «ідеальні, у своєму роді класичні праці з опису слов'яно-руських рукописів» А. Х. Востокова, А. В. Горського і Д. І. Невоструєва, В. І. Срезневського і А. І. Яцимирського. Потім подає схему наукового опису рукопису в 14 пунктів. Пропонується вона «на той випадок, якщо філологу, що починає, доведеться працювати де-небудь у провінційній бібліотеці» [101, с. 61].

В наступному параграфі «Підстави філологічного мето-

ду. Критика тексту» В. Н. Перетц називає основні прийоми «філологічного методу», вживані «вслід за бібліографічною підготовкою». Це «1) Критика тексту пам'ятників літератури; 2) історія тексту їх, і 3) порівняльно-історичне дослідження їх форми і змісту» [101, с. 62]. Таким чином, зроблено спробу об'єднати в один методологічний комплекс підготовчі дослідження зовнішньої історії твору з аналізом його внутрішніх якостей, що базується на компаративній методиці.

Критика тексту тут – традиційна європейська, яка в східнослов'янському ареалі з легкої руки Б. В. Томашевського отримала найменування «текстології», а «історія тексту» – та сама реконструкція рукописної історії тексту, яку згодом Д. С. Лихачев безуспішно пропонував конституювати як самостійну науку.

Надалі В. Н. Перетц розкриває основні принципи і прийоми класичної критики тексту на матеріалі, першою чергою, стародавньої літератури. Цьому присвячено параграфи «Аналіз помилок та їхнє значення»; «Встановлення складу та історії пам'ятника»; «Виправлення і відновлення тексту»; «Приклади критики порівняльної і кон'єктуральної»; «Прийоми давньоруської творчості»; «Визначення часу і місця написання пам'яток літератури»; «Визначення неназваного автора»; «Вивчення перекладних пам'яток літератури»; «Підробки і способи їх виявлення»; «Наукове видання».

Начитаний філолог знайомиться з цими сторінками посібника, переживаючи почуття незручності. Адже про все це (окрім хіба що «приймів давньоруської творчості») писав, не посилаючись на свого явного попередника, через сорок років Д. С. Лихачев в солідній книжці «Текстологія: На матеріалі російської літератури X–XVII ст.», що вийшла двома виданнями (1962, 1983). Немає жодних сум-

нівів, що «Короткий нарис...» був і основним вітчизняним зразком, і основним вітчизняним джерелом традиційних положень критики тексту для праці Д. С. Лихачева. Тим часом, книгу В. М. Перетца згадано лише одного разу, тай то в переліку робіт, в яких рекомендовано... порядок опису рукописів [105, с. 125]. Припустимо, «Текстологія...» писалася раніше, ніж В. Н. Перетца було реабілітовано, проте вже перше видання вийшло після реабілітації ученого.

Певний синтез побажань і вимог до молодого вченого, що узяв на озброєння «філологічний метод», пропонується в параграфах «Приблизний шлях історико-літературного дослідження» і «Побудова історико-літературного дослідження». Водночас читач підштовхується до теоретичного узагальнення на матеріалі вивчених ним фактів на користь історії літератури як такої: «Ми не заспокоюємося на аналізі окремих фактів, а намагаємося зв'язати їх в історичній послідовності і знайти дані, пояснюючі умови їх виникнення і взаємної обумовленості. Ми прагнемо уловити шлях видозмін, трансформації літературних явищ і побудувати картину літературної еволюції» [101, с. 102].

В. Н. Перетц цілком міг застосувати до себе слова В. Маяковського: «Мой стих трудом громаду лет прорвёт». Його фундаментальні праці перенасичені фактичним матеріалом, в більшості своїй ним же самим розкопаним в архівах, в інтерпретації ж він керувався новітніми досягненнями тодішньої світової науки, а тексти західних колег читав в оригіналі. В 50–70 рр. процвітаючі українські філологи видавали книги, головним чином, спекулятивні, засновані на «марксистсько-ленінському» переосмисленні матеріалу, зібраного попередніми поколіннями учених. На попередників репресованого покоління якщо і посила-

лися, то більше для того, щоб вилаяти їх за використання неправильної «буржуазної методології». В цих умовах перевидання робіт В. Н. Перетца зразу ж висвітило б легковагість книг новітніх академічних корифеїв, їх відірваність від світової філологічної науки, а в публікаціях деяких їх колег-викладачів – джерела запозичень, недозволенних з погляду наукової етики. Ці ж люди думали, що створена ними і скажімо так, вельми незугарна «вчена традиція» буде вічною – як і влада комуністів, якій вони вірно служили, а знищені цією владою діячі культури, хай і «реабілітовані», назавжди залишаться фігурами другого сорту – як і раніше, винні в усіляких ідеологічних гріхах, але великодушно пробачені своїми катами.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. «Філологічний метод» В. М. Перетца мав на меті ... 1. ... дати універсальний ключ до розв'язання усіх літературознавчих і фольклористичних проблем. 2. ... допомогти студентів-філологу оволодіти фахом. 3. ... підготувати матеріал для повноцінного та достовірного історико-літературного вивчення твору. 4. ... методи вивчення мови та стилю твору.

Відмінникові. У радянські часи В. М. Перетц не приховував, що притримується новітнього позитивізму. Чи є в підрозділі інформація про вплив на нього марксизму?

2.6.4. Італійська «нова філологія» як спадкоємниця ідей критики тексту XIX ст.

Італійська школа критики тексту сформувалася в 30-х роках минулого століття з дослідників античної літератури, а також православних, головним чином візантійських і давньоруських книжностей. Вона отримала назву «нова філологія». Головним теоретиком школи виступив Джорджо Паскуалі (1885–1952), издатель Горація (1920), в 1934 р. він надрукував монографію «Історія традиції та критика тексту», перевидану 1952 р. [106]. Основний пафос ідей Паскуалі полягав у ствердженні реальної складності рукописної традиції, практичної неможливості дістатися до авторського тексту, в пріоритеті інтелекту, творчої особистості дослідника, його здатності до судження над «жодним механічним правилом».

Російська дослідниця Є. І. Боброва старанно законспектувала основні теоретичні положення Дж. Паскуалі, вміщені в 12 параграфів, які він сам називав «заповідями» [107, с. 654–658].

Він вважав (1), що середньовічна традиція не завжди йде від одного архетипу. Нічого не заважає припустити, що копії зняті із середньовічного архетипу, зіставлялися (більшою частиною непослідовно) з іншими давніми рукописами. Дуже рідко буває, щоб копії йшли безпосередньо з авторського рукопису, частіше джерелами були давні рукописні «видання» творів.

На думку Дж. Паскуалі (2), давніших рукописів було більше, ніж це здається зараз. «Співпадіння у звичайних помилках і у «вувльгаризації не доводить спорідненості. У цілому ж, не доводять спорідненості і співпадіння різних свідчень при справжньому читанні, адже справжнє читання може зберегтися самостійно в різних розгалуженнях

традиції» [107, с. 655].

Дослідник вважав (3), що «у традиції латинських авторів завжди а ргіогі є вірогідним, що пізні свідчення цілком або частково йдуть від джерел, що відрізняються від того, від котрого йдуть свідчення давніші. Новіший (recentior) примірник не є тому гірший (deterior). Авторитетність свідчення не залежить від його давнини».

Сказане стосується (4) і друкованих видань. «За тим виключенням, що спеціально саме цей вид свідчень вимагає особливої методичної обережності і критичного таланту, що притаманні лише небагатьом серед філологів».

Дж. Паскуалі наполягає (5): “Довільні зміни і навіть свідомі фальсифікації ще недостатні, що скомпрометувати новіший рукопис, гуманістичну звірку, друковане видання, джерела котрого не всі збереглися. Ті, хто, як Лахманн, відмовляється користуватися кодексами з інтерполяціями, ризикують втратити й безпосередню традицію”.

На думку дослідника (6), сучасний філолог змушений вступати в свого роду інтелектуальний двобій з давнім книжником: “Вважати, що традиція давніх авторів завжди механічна – забобон. Вона є механічною лише там, де переписувач погоджується з тим, що він не розуміє тексту. Із цієї істини має видобути користь не лише критичній аналіз (recensio), а й виправлення тексту (l'emendatio): більш легка з палеографічного погляду здогадка майже ніколи не буває вірогіднішою, коли вона має справу з текстами, що передані не механічно. Що ж стосується критичного аналізу, то лише у відносно рідких випадках механічної традиції можливо, коли наші кодекси йдуть від архетипу, застосувати критерії елімінації списків, самі собою механічні, сформульовані Лахманном, – там же, де вивчення не є обмеженим, можна застосовувати лише критерії внутрішні”.

Важливим для фольклориста вважаємо таке зауваження (7): «Вважати, що передавання текстів відбувається виключно по «вертикалі» – забобон; часто, і в текстах, що їх багато читають, і в текстах учбових у власному змісті слова можна було б сказати – завжди, вона йде “поперек” або «горизонтально», тобто різночитання, як добрі, так і погані, а також і помилки, котрі нам здавалися б очевидними, при звірці часто проникають до рукописів. Тільки лакуни, в усякому разі як правило, передаються безпосередньо». Тож варто порівнюючи фольклорні тексти, придивлятися до пропусків.

Цікавою є спроба (8) знайти аналогії до тих процесів, що відбувалися в рукописній традиції, у відкриттях мовознавців: «Подібно до того, як це вже встановлено в лінгвістиці, що найдавніші стадії зберігаються довше у периферійних зонах, і тому співпадіння двох віддалених одна від одної периферійних зон у якій-небудь фонемі, формі, терміні, конструкції є гарантією їх давнини, точнісінько так і співпадіння варіантів тексту в кодексах, написаних у зонах, віддалених від культурних центрів і далеких одна від одної, зміцнює припущення про безпосередність цих варіантів тексту. <...> На Заході цей метод паралізований живим зв'язком, що існував між монастирями різних провінцій, але таких, що належали до того ж ордену».

Дж. Паскуалі стверджує (9): «Різночитання, навіть помилкові, можуть бути значно давнішими, ніж рукописи, що їх містять, навіть коли можна довести, що ці останні всі йдуть від одного, хай навіть середньовічного архетипу».

Цікавою для фольклориста є думка (10) про окремих рукопис як про певну публікацію: «Папіруси для грецької традиції, античні посилання для латинської показують, що вже у давнину стосовно авторів, яких багато читали, кож-

ний примірник являв собою щось на кшталт окремої публікації, тобто поєднання кожного разу інакше розташованих попередніх різночитань, автентичних і помилкових».

За Дж. Паскуалі (11), рукописні традиції й у деталях трансмісії текстів мали виразні риси етнісної своєрідності: «Але коли для грецької традиції ці приклади архетипів, що належали ще давнині, не є безсумнівними», то в латинській вони безсумнівно були – в 235–285 рр.

Дослідник стверджує, що на матеріалі “давніх свідчень і небагатьох папірусних автографів”, а також “аналогії з середньовічних текстів, для котрих у нас є традиція, сучасна їх авторам, особливо тексти Петрарки і Бокаччіо, роблять законною гіпотезу, що різночитання, найяскравіші за своєю природою (дуже цікаву групу складають різночитання власних імен, справжніх або фіктивних), в античних творах також можуть походити від самих авторів”.

До цієї думки Дж. Паскуалі повертається в розділі «Оригінальні видання і варіанти автора». На його думку, коли імена справді змінюються навмисно, то другі здебільшого через непорозуміння або помилково» (с. 669).

2-й розділ книжки має назву «Чи завжди існував архетип?». Його спрямовано проти думки К. Лахманна, що від кожного твору залишився лише один архетип. Чому ж не кілька? Архетип, за Лахманном, це “єдина копія з оригіналу, до котрої Лахманн виводить всі інші, пізніші”. Дж. Паскуалі вважає, що “багато які тексти йдуть прямо (*recta via*) від оригіналу автора. А не через єдину, спотворену копію”.

У 3-му розділі “Елімінація списків” Дж. Паскуалі робить, зокрема, припущення, ніби цілком можливо, що «новіші рукописи копіювалися з втрачених примірників давніших і більш вартих довіри, ніж примірники, що збереглися». Знаходимо тут і цікаве спостереження з традиції

грецьких рукописів: «Вчені-візантійці, люди, як правило, бідні, мали звичай користуватися для переписування рукописів дешевим матеріалом, а саме папером, бомбі ціною, писали поганими чорнилами і дрібним шрифтом. Але намагалися точно відтворити текст, а коштовні примірники писалися для багатіїв ремісниками каліграфії, які щонайменше піклувалися про зміст». Таку ж картину спостерігаємо і в православній рукописній традиції з появою паперу.

В 4-ому розділі «Новіші, але не гірші. Гуманістичні зіставлення й перші видання» Дж. Паскуалі констатує, що в часи італійського Відродження «щойно знайдені латинські кодекси не зберігалися з достатнім піклуванням. Відбувалося це тому, що гуманісти бачили в рукописі не документ, а лише новий текст. Якщо цей текст було скопійовано, рукопис втрачав для гуманістів майже усяку ціну. <...> «Кодекс з новознайденим твором копіювався лише один раз і часто, тобто майже завжди він був важким для читання, тому всі наступні копії знімалися не з оригіналу, а з цієї першої копії, так що оригінал вже не використовували, і він часто опинявся втраченим».

Дуже корисні для фольклориста, якому доводиться працювати з архівними записами, практичні поради Дж. Паскуалі мододим дослідникам: «Досвід свідчить, що чим більше різночитань було помічено (при зіставленні рукописів – С.Р.), тим більша кількість їх залишилася непоміченим філологом». Наші ж сучасники, коли звіряють рукопис із друкованим текстом, мають звичку читати спочатку надруковану фразу, а вже потім рукописну, бо друковану читати легше. «Це є джерелом нескінченних помилок, адже, маючи весь час перед очима друкований текст, вони несвідомо підміняють ним текст рукописний». Таким чином, при звірці спочатку треба читати рукописний текст, а

вже потім надрукований!

У розділі 5-му «Механічна традиція і середньовічні рідночитання» Дж. Паскуалі зауважує про метод К. Лахманна: «у тому вигляді. Як він викладений на перших сторінках коментар Лахманна до видання Лукреція, він вимагає чисто механічного передавання тексту, і тільки в таких випадках метод Лахманна може застосовуватися з успіхом, бо він є майже чисто механічним». Думку редактора Лахманн ігнорував. Цей метод згодився до видання Лукреція, бо Лукреція мало читали в середні віки і рукописів його збереглося небагато. Читання «важче як правило служить джерелом» читання більш легкого, а не навпаки. Ця тенденція також проявляється «у заміні синонімів, у спрощенні складних синтаксичних зв'язків тощо». Важким є все те, що є незвичним. Поняття «легкий і «важкий» не є абсолютними, и те, що важке, тобто незвичне, для нас могло бути легким для людей іншої епохи». Дослідник стверджує: “Чим в яке-небудь століття нижче культура і чим ненадійніша критика, тим легше деяким помилкам заволодіти поступово усією традицією, аж до того, що вони замінюють в ній цілком первісну редакцію”.

У розділі 7 «Оригінальні видання і варіанти автора» дізнаємося, зокрема, що Цицерон виправляв помилки у своїх творах вже після того, як пускав їх у рукописний обіг. Автор міг, залишив у себе один примірник, продовжувати над ним працювати. Зроблена з цього примірника з часом копія дасть новий авторський варіант твору. Марціал «сам не одноразово казав про різні «видання» і різних «видавців» своїх творів. Тому цілком можливо, що він доповнював і по-новому розташовував свої епіграми у різних «виданнях». Ці думки про античні форми оприлюднення текстів за відсутності книгодрукування змушують замислитися про відповідні традиції у презентації нових

творів в усній культурі.

Представники школи «нової філології» займалися й давньоруською літературою. Так, Микеле Колуччі (1937–2002) у співпраці з Анжело Данті (1939–1979) здійснив критичне видання «Моління Данила Заточеника» [108]. Рікардо Піккіо (1923–2011) надрукував фундаментальну «Історію давньоруської літератури» [109], згодом видану і в російському перекладі [110]. Марчелло Гарзаніті, представник молодшої генерації вчених цієї школи, видав 1991 р. своєрідне дослідження «Ходіння Данила-ігумена» [111, див. мою рецензію: 112]. Він проходив стажування на філологічному факультеті КНУ.

Для фольклористичної текстології виявилось дуже корисним запропоноване Р. Піккіо протиставлення в середньовічній літературі «традиції замкненої» (*tradizione chiusa*), і «традиції відкритої» (*tradizione aperta*). У першому випадку переписувач береться за працю з настановою копіювати текст без будь-яких виправлень, достеменно, не змінюючи ані літери. Такий підхід існував до переписування Святого Письма, батьків церкви та авторитетних у суспільстві авторів. У другому випадку переписувач відчуває себе ніби співавтором тексту, який мав би копіювати, і вільно його змінює. Такий підхід реалізувався до парафольклорних текстів [113, р. 13–16], а я би додав, що й до творів давньої белетристики взагалі.

2.6.5. Фольклорний текст в інтерпретації «формульної теорії»

Коли Р. Барт розглядав притаманні фольклору «кодифіковані правила виконання твору (метричні формули, атрибутивні формули і т. п.)» лише як «знаки наратив-

ності» або «прояви оповідної комунікації, що пов'язують того, хто подає, і того, хто отримує текст» [114, с. 414], то у формульній теорії епосу, розробленій американськими фольклористами Мілменом Перрі та Альбертом Бейтсом Лордом, саме ці «метричні формули» стають першоосновою цікавих спроб установити закономірності формування та екзистенції епосу.

М. Перрі прийшов до цієї теорії в пошуках відповіді на загадку постання поем Гомера. Він обрав експериментальний шлях вирішення проблеми, звернувшись до живої епічної традиції. Подібну ідею, до речі, Ф. М. Колесса висував ще 1910 р., стверджуючи, що українські думи важливі й як матеріал «для досліджування великих епопей старовинних і середніх віків, що збереглися лише в пісенній формі: генезис епічних циклів, змінливу форму варіантів, їх відношення до себе, спосіб традиції, імпровізування старих рапсодів, спосіб рецитації – все те можна зрозуміти лише на основі живих взірців рецитованої поезії» [115, с. 76].

В Югославії, точніше, серед боснійських співців (відомо було, що мусульманські епічні пісні довші, ніж у православних сербів) шукав М. Перрі свого «магометанського Гомера» й нарешті знайшов – у гусярі Авдо Меджедовичі з Бієла Поля. Він проспівав йому 1935 р. пісню «Весілля Смаїлагіча Мехо» обсягом 12223 вірша. Проблему Гомера, на думку М. Перрі, було вирішено.

Власний досвід кабінетного вивчення поезики Гомера, велика експедиційна робота, живе спілкування з гусярами, вправне користування технікою (дослідник використовував фонограф і спеціально для нього виготовлені диктофони), активне врахування спостережень О. Ф. Гільфердинга над північною російською, Ф. Міклошича, М. Мурко, Г. Геземанна – над сербською і особливо В. В. Радлова над киргизькою та казахською епічною поезією

– усе це стало матеріалом для теоретичних узагальнень гарвардського професора, викласти які в монографічній формі йому перешкодила рання смерть (1935). Його учень А. Б. Лорд, продовживши почату вчителем експедиційну працю, частково переповів його думки, а головним чином виклав уже свою редакцію цих узагальнень у монографії «Співець епосу», що вийшла першим виданням 1960 р. Сам А. Б. Лорд скромно називає цю свою редакцію «усною теорією, створеною Мілменом Перрі» [116, с. 15], але згодом за нею закріпилася справедливіша назва – «теорія Перрі – Лорда».

М. Перрі вважав, що винайшов «формулістичну граматику епосу». Головна ідея: епічний твір будується за допомогою формул, вони ж замінюються одна на одну й наповнюються словами так само, як це відбувається з граматичними категоріями при переході від «мови» до «мовлення». Вільне оперування такими формулами дозволяє співцеві й скласти епічний твір, і, відтворюючи з пам'яті, проспівати його перед слухачами. Узагалі епічні формули були описані дуже давно. У російських билинознавців вони отримали назву «загальних місць», а П. Д. Ухов, незнайомий з працями М. Перрі та А. Б. Лорда, запропонував у 1970 р. використовувати їх для атрибуції текстів билин [117]. За сербськими епічними формулами закріпилася назва «готових віршів», їхні тюркські відповідники В. В. Радлов називав «картинами», або «частками». Подібні явища в думовому епосі Ф. М. Колесса визначив 1907 р. як «сталі епічні звороти» та вказав, що вони «разом з повторюваннями заповнюють добру половину всіх віршів думи» [118, с. 319]. Згодом український дослідник, ознайомившись із попередніми висновками М. Перрі, висловленими у праці «Вивчення епічної техніки усного віршоскладання. 1. Гомер і Гомерів стиль» (1930), розглядав епічні «тради-

ційні формули» як одну із складових частин техніки «імпровізаційного стилю дум». Сам він зосередився на описі «формул закінчення» в думовому епосі, використовуючи свої спостереження, по-перше, у полеміці з П. Г. Житецьким і В. М. Перетцом як свідчення «понад усякий сумнів про усну техніку їх (дум – С. Р.) складання і передавання», по-друге, як інструмент для виявлення в думках пізніших нашарувань, по-третє, для «групування» їх у цикли та для підкріплення своєї гіпотези про послідовність виникнення цих циклів і окремих дум [119, с. 29–67].

Основна заслуга творців «формульної теорії епосу» полягає в тому, що вони запропонували загальне структурне осмислення стереотипних елементів усного епосу та спробували поширити його на епічний твір і епос у цілому. Найбільш традиційним у їхній теорії є, на перший погляд, розуміння основної та, здавалося б, найпростішої одиниці «формулістичної граматики» (М. Перрі). Це – епічна формула, або, за визначенням М. Перрі, «група слів, що регулярно зустрічається в тих же метричних умовах і служить для висловлення того або іншого основного змісту» [116, с. 14]. (В оригіналі останні слова визначення – «essential idea», буквально «суттєва ідея» [120, р. 30]. Приймаємо мовну інтерпретацію російських перекладачів). А. Б. Лорд додає від себе: «Формульним виразом я називаю вірш або піввірша, що будуються за зразком формули». У цій перспективі «епічна формула» виступає як певна абстракція, інваріант, що втілюється в конкретних «формульних виразах». У визначенні М. Перрі принципово важливим є закріплення «епічної формули» метрикою, а звідси – і в музичній формі виконання твору. Що ж до словесної форми, то ця «група слів» може варіюватися, бо «формули – це не закам'янілі кліше, як про них прийнято думати, навпаки, вони здатні змінюватися і часто породжують велику кіль-

кість інших, зовсім нових формул».

Наступний рівень «формулістичної граматики» – «тема». У простішому розумінні теми – це «епізоди та описи, що повторюються». У спеціальній розвідці А. Б. Лорд додає, що стереотипність «теми» «не пов'язана з певними метричними умовами, і тому вона не може бути зведена до буквальних словесних повторів» [121, р. 73]. Розрізнення епічних формул і тем – найважливіше відкриття М. Перрі та А. Б. Лорда, їхній невмирущий внесок до світового епосознавства.

Якщо повернутися до українських дум, то в них прикладом епічної формули буде звернення до брата:

Братику рідненький,
Голубчику сивенький.

А це кінцівка, «формула закінчення», за Ф. М. Колесою:

Господи, утверди і подержи
Люду царського, народу християнського
На многія літа.

Приклад теми:

Орли-сизоперці налітали,
Од жовтих костей тіло оббирали,
А із-під лоба очі виймали.
І тож олці-сірохманці
З великих степів набігали,
Од сустав кості одривали
Да по тернах, по байраках розношали.
Ей, да тож буйнії вітри повівали

Та комишами жовтії кості покривали.
Ей, то тож козака ні отець, ні мати оплакала,
Як сива зозуля прилітала,
Да у головах сідала,
Да жалібно закувала:
«О голову, голову, козацькая молодецькая!
Се ж ти ні допила, ні доїла,
Ані хороше не сходила;
А й довелось валятися,
Звіру-птиці на поталу податися!»

Це запис І. Манжури 1875 р. від бандуриста Мироновського [122, с. 176]. Цитата задовга – і тим наочніша різниця між епічною формулою та «темою» в епосі. Перший фрагмент стереотипно використовується в різних, але в дискурсі чітко визначених ситуаціях (звертання до брата), ми зустрічаємо його в думках «Три брати самарські», «Втеча трьох братів з полону...», «Сестра і брат». У другому випадку застосування формули зумовлено вже не залежною від змісту конкретної думи типовою для жанру архітектонікою – це компонент традиційної кінцівки. Третій фрагмент відрізняється від перших двох принципово. Це вже класична тема, котру кобзарі називали трохи моторошно «темним похороном». Вона відбиває окрему ситуацію, і специфіка її визначається не застосованими для її зовнішнього «одягу» словесними групами, а внутрішньою семантичною структурою: тіло козака «ховають» птахи; те саме роблять вовки; його кості намагається «покрити» вітер; оплакування «голови» (черепа) зозулею (третій компонент факультативний). Дана тема є обов'язковою складовою частиною думи «Втеча трьох братів...», її відбиток є також у думі «Смерть козака в долині Кодимі». Проте якщо б ця тема збереглась би навіть у єдиному записі однієї думи, ми мали б право бачити в такому фрагменті саме

епічну тему – бо вона є міжнародною, наскрізною для індоєвропейського епосу, від «Махабхарати» до давньоанглійського [123; 124, с. 32–33].

Теми, за А. Б. Лордом, теж варіюють, мають свої «формальні різновиди» («multiforms»). Вони об'єднуються в «тематичні комплекси», або «набори тем», пов'язані насамперед логікою сюжету. Для А. Б. Лорда теми є основними складовими частинами «пісні», власне її сюжету, і цей погляд він засвоює й епічним співцям: «Я гадаю, вірно буде сказати, що поет мислить собі пісню у вигляді узагальнених тем». Або рішучіше: «Поет уявляє собі пісню у вигляді певного гнучкого плану, послідовності тем, частково обов'язкових, частково факультативних».

Узагалі ж рівень макросюжетики творцями «формульної теорії епосу» розроблений не так вдало, як рівень формул і тем. А. Б. Лорд вважає, що в епосі «сюжет сам собою є важливішим, ніж історичний персонаж, до якого він прив'язаний. Між піснею і героєм є тісний зв'язок, але, в усякому разі для деяких сюжетів, важливий не стільки конкретний герой, стільки тип героя». Щодо змісту пісень, то А. Б. Лорд, групуючи їх, обирає формально-сюжетні критерії, за якими й вирізняє групу «чітко окреслених категорій: весілля, визволення, повернення, завоювання міст». Щоправда, сучасний послідовник «усної теорії», професор університету штату Міссурі Д. М. Фоули, рішуче виділяє третю, після формули й теми, базову структуру епосу – «зразок сюжету, або сюжетний тип». «Ця структура підтримує форму всього наративу, від початку до кінця, згідно з передбачуваною зміною дій» [125, с. 116–117]. Ця «суперструктура», що теж варіює, не виглядає таким своєрідним здобутком сучасної «усної теорії», як епічна формула й тема в «теорії Перрі – Лорда».

Важливим недоліком цієї теорії й у первісній формі є

надмірна зумовленість тим конкретним матеріалом, завдяки якому її було створено, а з іншого боку, орієнтація, за висловом Д. М. Фоули, як на «суперзразок» лише на поеми Гомера. Неповна універсальність «теорії Перрі – Лорда» виявилася вже під час перших спроб використати її при дослідженнях за межами південнослов'янського епосу. Найбільші труднощі тут викликала інтерпретація теми, недостатньо чітко визначеної в А. Б. Лорда. Уже 1968 р. Д. К. Фрай, ґрунтуючись на термінології, вжитій В. Арендом ще 1933 р. [126], запропонував розрізнити «типову» сцену й тему. «Типова» сцена, за Д. К. Фраєм, є наративною одиницею, це «набір повторюваних умовних деталей, за допомогою яких створюється опис, що не вимагає ні буквального повторення, ані певного формульного наповнення». Темою ж дослідник пропонує вважати «структуру, що лежить в основі дії або опису і є повторюваною послідовністю деталей та змістів, не пов'язаною з якоюсь конкретною подією й такою, що не вимагає буквального відтворення або формул». В обох визначеннях другі їхні половини мають відмежувати «типову» сцену та тему від формули. Між собою ж вони відрізняються за такими параметрами: «типова» сцена є безпосередньою одиницею оповіді, а тема ні, перша є певним набором конкретних оповідних деталей із чітко окресленим обсягом, а друга – більш дрібна й абстрактніша структура, що лежить у основі дрібнішої стереотипної «дії або опису» [127, р. 49]. Таким чином, у нашому прикладі останній фрагмент думи в цілому відтворює, за Д. К. Фраєм, «типову» сцену «темного похорону», що будується з послідовності таких тем, як «птахи битви», «звірі битви» та «оплакування зозулею».

Полеміка навколо проблем, поставлених творцями формульної теорії, триває. Центр з вивчення усної тра-

диції при Університеті штату Міссурі з 1986 р. видає під редакцією Дж. М. Фоули часопис «Усна традиція» («Oral Tradition»), що виступає як своєрідна трибуна послідовників «теорії Перрі – Лорда». Тут регулярно друкуються й бібліографічні огляди, котрі продовжують справу, почату Е. Р. Хаймсом, який уже 1973 р. зафіксував більш ніж 700 публікацій, їй присвячених, або таких, що використовують методу гарвардських дослідників [128].

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Епічна тема в «теорії Перрі – Лорда» – це ... 1. ... «загальні місця» в билинах. 2. ... розповідь про двобій епічного героя з ворогом. 3. ... певний варіант «типу сюжету» в епосі: пошуки нареченої, облога міст тощо. 4. ... певний епізод або опис, що повторюється в ідентичних оповідних ситуаціях, не вимагаючи при цьому повторення й словесної форми.

Відмінникові. Чи може епічна формула бути складовою частиною теми?

2.6.6. Семіотика, аналіз рівнів тексту, лінгвістична статистика

Окремий напрям структурного дослідження словесної форми фольклорних текстів був теоретично обґрунтований Р. О. Якобсоном. Центральну для російського формалізму ідею лінгвістичного підходу до явищ словесної культури (згадаємо хоч би назву першої брошурки В. Б. Шкловського, що вийшла у світ 1914 р., – «Воскресіння

слова») Р. О. Якобсон ще 1921 р. визначив у формулі: «Поезія – це мова в її поетичній функції».

Повертаючись майже за півсторіччя до наукової розробки цієї думки, Р. О. Якобсон опирає її тепер і на ідеї семіотики (семіології) – науки про знаковий характер людської культури. З погляду семіотики в її структуралістському прочитанні мова є первісною системою знаків, а література (а також словесні знаки у фольклорі) – вторинною знаковою системою. У СРСР ці погляди пропагувалися так званою «тартуською школою» Ю. М. Лотмана, що видавала «Праці зі знакових систем» («Труды по знаковым системам», Тарту, з 1964 р. вийшло понад 20 томів). А тоді, у кінці 50-х – на початку 60-х років Р. О. Якобсон висуває концепцію «граматики поезії». Уперше було проголошено її в підсумковій доповіді вченого на конференції «Стиль у мові», що відбулася 1958 р. в Індіанському університеті (США). Хоч сам Р. О. Якобсон реалізував цю методику на матеріалі лише літературної поезії (частину цих розвідок було написано російською мовою або перекладено нею в СРСР, де вони стали серед літературознавців вельми популярними), принципово дослідник вважав, що «у фольклорі можна знайти найбільш чітко визначені стереотипні форми поезії, що є зручними для структурального дослідження» [129, р. 129; варіант доповіді: 130].

Застосував ідеї Р. О. Якобсона до аналізу фольклорного тексту американський фольклорист Т. А. Сібеок у доповіді на щойно згаданій конференції. Р. О. Якобсон пропонував починати дослідження поетичного твору на рівнях «фонологічному, морфологічному, синтаксичному та лексичному», а потім виходити на зв'язки явищ на кожному з цих рівнів, що утворюються з явищами на рівнях уже поетичної мови – символічному, метафор, метонімії і на рівні метрики. Обмежившись рівнями фонологічним, ритміки

та символічним, Т. А. Сібеок виявляє їх у тексті, що його називає «черемиським сонетом» [131].

Ідеться про марійську рекрутську пісню, що є монологом-скаргою молодика, якого забирають до російської армії. Текст її в послівному перекладі з такого ж англійського, зробленого Т. А. Сібеоком, може бути переданий таким чином:

Небесна зозуля, мій батько, залишається,
Крило зозулі, моя мати, залишається,
Небесна ластівка, мій старший брат, залишається,
Крило ластівки, жінка мого старшого брата, залишається,
Літній метелик, мій молодший брат, залишається,
Крило метелика, моя молодша сестра, залишається.
Літня квітка, я сам, я йду.
Цвітіння квітки моєї залишається.

Спочатку Т. А. Сібеок дослідив розподіл фонем (власне графем) у тексті, звівши їх до таблиці, де продемонстрував, з якою частотою кожна з них у тексті зустрічається. Треба зазначити, що результати на цьому («глотичному») рівні в Т. А. Сібеока погано піддаються інтерпретації: немає належного статистичного тла, на якому можна було б «зважити», оцінити їх. У подібних досліджень з українського фольклору перспектива краща: такі характеристики, коли не для мови фольклору, так для сучасної літературної, уже маємо (див.. наприклад: [132, с. 44–66]).

На рівні ритміки дослідник констатує, що ритмічними засобами чітко виділено передостанній і останній рядки. Проте й на символічному рівні тут сконцентровано головне в пісні. Коли перші шість рядків зображають, на думку Т. А. Сібеока, гармонію між людиною і природою («Об-

рази являють собою символи ладу і стабільності, вони постійні, вони «залишаються»), то останні два рядки є спробою заспокоїти себе і рідних у мить розлуки. Співець (точніше, його ліричний герой) покидає рідну землю, але немов каже: «Моя внутрішня сутність, мої думки про вас і ваша пам'ять про мене – залишаються тут, удома». На загальнішому рівні інтерпретації, як гадає Т. А. Сібеок, це пісня про смерть і безсмертя, про подолання смерті.

За десять років П. Маранда і Е. Кьонгас Маранда, у свою чергу, доводили, що структура цього «сонета» підказує інше розуміння «загадки» останніх двох рядків: ідеться про наречену героя, і тоді зміст пісні – не філософське переборення смерті, а глибока особиста трагедія ліричного героя [8, с. 207–210].

Отже, уже перша спроба продемонструвала, що ніякі «точні методи», ніякі підрахунки не позбавляють «декодування» одвічної людської суб'єктивності. Проте за колізією, що утворилася навколо цієї марійської «загадки», проглядається й інша проблема. Марійці ж не етруски: коли Т. А. Сібеок робив свої підрахунки, їх було за півмільйона. Як і кожний традиційний фольклор, марійський має сталу систему символіки, і не лише марієць – носій традиційної культури свого народу, а й той, хто бажає її досліджувати, має орієнтуватися в цій символіці достатньою мірою, щоби розібратись у значенні отого «цвітіння квітки моєї». Фольклорний твір має вивчатися лише в його традиційному контексті, а пісенний – і в контексті певного етнічного мелосу.

Т. А. Сібеок був піонером і в застосуванні комп'ютерної техніки до розв'язання спірних питань метрики й символізму при вивченні фольклорної стилістики [133, р. 236], однак його оптимістичні прогнози щодо великих можливостей такого вивчення фольклорної символіки

поки що не виправдалися. Що ж до метрики, то тут є вже певні досягнення [див., наприклад: 134].

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Із суб'єктивності розшифрування західними структуралістами символіки марійської ре-крутської пісні впливає, що...

1. ... фольклор певного народу повинні вивчати лише представники цього народу. 2. ... дослідник має добре знати в живому побутуванні фольклор, котрий вивчає. 3. ... слід володіти достатньою сумою знань про фольклор, який досліджуєш. 4. ... неефективним є метод аналізу поетичного твору, запропонований Р. О. Якобсоном.

Відмінникові. Знайдіть у записі персонажів і об'єктів, що складають їхню метафоричну характеристику, поданому П. Марандою і Е. Кьонгас Марандою, аргумент проти викладеної ними гіпотези щодо вирішення «загадки» марійської пісні.

зозуля	:	крило	::	батько	:	мати
ластівка	:	крило	::	старший брат	:	
жінка старшого брата						
метелик	:	крило	::	молодший брат	:	
молодша сестра						
квітка	:	цвітіння	::	я	:	?

2.6.7. Текстологія літератури як радянська російська версія критики тексту

Коли 1928 р. відомий російський формаліст Борис Вікторович Томашевський (1890–1957) видав монографію «Письменник і книжка. Нарис текстології» [135], йшлося в ній про друковані книжки літератури Нового часу. Але поступово у працях радянських філологів термін «текстологія» було поширено й на рукописну спадщину письменників Нового часу, і на твори давньої літератури. Фактично ж він замінив термін «критика тексту», але лише в ареалі впливу радянської культури, на Заході цю новацію не було прийнято.

На першому напрямі найбільш значними були дослідження радянських текстологів, пов'язані із спробою підготовки до видання Повного зібрання творів А. С. Пушкіна у 16 т. (1937–1959), де своїми кон'єктурами та реконструкціями чернеток поета особливо відзначився Сергій Михайлович Бонді (1891–1983), коментарі якого, на жаль, не потрапили до корпусу Повного видання. У післявоєнний час у Інституті світової літератури ім. А. М. Горького працювала група текстологів, що видали кілька випусків «Питань текстології» із спостереженнями над творчістю письменників ХІХ ст. (перший – у 1957 [136], а також і збірник праць про текстологію творів радянської літератури [137]. Вийшли й праці, що узагальнили дослідницький досвід у цій галузі філології. Це «Палеографія і текстологія нового часу» (1970) і «Основи текстології» (1978) С. А. Рейсера [138], а також «Рукопис і книжка» (1986) М. О. Чудакової [139].

Але ж для фольклористичної текстології найбільше значення мав своєрідний розвиток традиційної критики текстів давньої літератури у працях так званої «ленінград-

ської текстологічної школи», теоретиком в якій виступив Дмитрій Сергєєвич Лихачов (1906–1999). Авторитет цього вченого після його смерті призвів до виникнення в сучасній російській культурі чогось подібного до його «культу особи».

Свої теоретичні пропозиції Д. С. Лихачов висловив у вже згаданій монографії «Текстологія: На матеріалі російської літератури Х–XVII ст.» (1962, 1983) [105]. Він (1) звинувачує західну критику тексту в механістичності її методики, (2) пропонує вважати історію твору самостійною наукою. При цьому він посилається не лише на зазначену вище вимогу В. М. Перетца вивчати «літературну історію твору» [105, с. 35], але й на досвід російських дослідників нової літератури, (3) абсолютизує творчий внесок переписувачів, (4) пропонує відбрати у текстологів функції видавців, передавши їх редакційним працівникам.

Насамперед Д. С. Лихачов згадує думки Н. К. Піксанова, висловлені в його праці «Творча історія “Горя з розуму”» (1927), а раніше у теоретичній статті «Новий шлях літературної науки. Вивчення творчої історії твору (принципи й методи)» (Искусство, 1923, № 1) [140].

Як писав Д. С. Лихачов, Н. К. Піксанов оголосив, що ця творча історія завжди телеологічна, цілеспрямована, завжди спрямовується творчою волею автора. Зокрема, Н. К. Піксанов зауважував: «Для теоретиків поезії звичним є застосовувати й тут (відтворення творчого завдання, що стояло перед письменником – С.Р.) той же прийом, що в описі та класифікації, тобто старанне вивчення друкованого, дефінітивного тексту». Так, це може дати «підстави для вгадування художньої телеології, для її реконструкції дослідником. Але цей прийом недостатній, гіпотетичний і сильно забарвлений суб'єктивізмом. Трапляється, що поет сам розкриває нам свій задум: у спогадах, щоденниках або

визнаннях сучасникам. Але це буває рідко, епізодично, у більшості випадків таких свідчень немає, або вони самі вимагають коментарів, як-от заяви Гоголя про «Ревізора»; іноді ж художник заздрісно ховає прояви своїх творчих процесів. Ми маємо інший, надійний засіб виявлення художньої телеології: вивчення текстуальної та творчої історії твору за рукописними і друкованими текстами» [140, с. 103–104].

Піксанову відповів Б. В. Томашевський в тій самій книжці «Письменник і книга. Питання текстології», де з'явився термін «текстологія». Він писав: «Першою чергою така постановка питання передбачає як основну передумову незмінність авторського наміру на всьому просторі створення твору. Між тим цього якраз і нема. Самий матеріал творчості іноді підказує нові художні ефекти і змушує автора змінювати завдання» [135, с. 150]. І він наводить приклад з Тетяною, персонажем «Євгенія Онегіна» А. С. Пушкіна, що вискочила заміж своєю волею, автора тим вельми здивувавши. Цей приклад згодом став хрестоматійним.

Із свого боку можу тільки додати, що не враховує Н. К. Піксанов думок трактату І. Франка про поетичну творчість, бо не читав його. Але ж, як і стверджує І. Франко, несвідомість грає колосальну роль у літературній творчості. Персонаж оповідання, він може й не встигає сформуватися, а персонаж роману оживає, та ще й як... Коли ж видуманий, то й розвивається вільніше, ніж взятий із дійсності.

Далі Б. В. Томашевський робить спостереження, яке Д. С. Лихачов називає «тонким»: «Внутрішня цілеспрямованість (телеологія) художнього прийому далеко не те, що особистий намір автора». «Тонким» його названо через те, що в ньому враховано традицію самого прийому. Далі

йдеться про те, що, коротко кажучи, за автора пише й традиція, і навіть е п о х а.» І афористично: «Важливо не те, куди цілить автор, а куди він влучає».

І ось як Д. С. Лихачов, заперечивши останню думку Б. В. Томашевського, вже від себе підсумовує: «Історія тексту твору охоплює в с і питання вивчення певного твору. Тільки повне (або по можливості повне вивчення всіх питань, пов'язаних з твором, може по-справжньому розкрити нам історію тексту твору. Разом з тим тільки історія тексту розкриває нам твір в усій його повноті» [105, с. 38]. Постає питання, чи відповідає дійсності висновок Д. С. Лихачова? Ось ми не знаємо майже нічого про те, як створювалося автором «Слово о полку Ігоревім», але ж можливість його адекватного дослідження через те не зникає. Тим більше у фольклористиці ми часто густо змушені працювати з текстом, нічого не знаючи не тільки про його творчу історію, але й про автора взагалі. Не дивно, що пропозиція зробити історію твору повноцінною наукою не здобула підтримки наукової громадськості.

Протиставляючи історичний підхід радянської текстологічної школи буцімто механістичній методиці західної критики тексту, Д. С. Лихачов наголошує на творчому внеску до історії твору його переписувачів. На це фольклорист може відповісти, що в історії тексту, як давньої літератури, так і фольклорного, беруть участь і люди талановиті, й люди слабких творчих здібностей, активні та пасивні у проявах своєї індивідуальності, і думати, що такі осібники будуть однаково творчо діяти навіть в умовах «відкритої традиції», було би великим перебільшенням.

І нарешті, було самим життям відкинуто пропозицію Д. С. Лихачова передати editio редакційним працівникам, що не мають, звісно, відповідної наукової кваліфікації.

Знов згадаємо тезу, за якою теорія перевіряється прак-

тикою. Спираючись на праці учнів, Д. С. Лихачов датував «Повість про Петра і Февронію» XV ст. [141, с. 93–96], але, як свідчить автограф її автора Єрмолая-Єразма, створено її було в середині XVI ст. Реальне співвідношення текстів «Слова о полку Ігоревім» і «Задонщини» виявилось зовсім не таким, яке з патріотичних міркувань виводили учні Д. С. Лихачова і він сам.

А. Данті, що довів останню тезу, зараз показав безглуздість звинувачень західної критики тексту як механістичної, а також довів, що метод Д. Лихачова насправді призводить до суб'єктивності та довільності результатів дослідження [142].

2.6.8. Студії над інтертекстуальністю як загальна стратегія філолога

Поняття інтертекстуальності виникло як результат творчого прочитання праць М. Бахтіна французькою постструктуралісткою Ю. Кристевой в контексті твердження, що «кожний текст побудовано з мозаїки цитат, він є поглиначем і перетворенням іншого тексту. На місце поняття міжсуб'єктності приходить поняття інтертекстуальності: поетична мова прочитується як мова найменшою мірою подвійна» [143, р. 257]. Другим базовим теоретичним джерелом виступає ініційована знов-таки М. Бахтіном ідея діалогу, що відбувається між будь-яким текстом («словом») і «чужим словом»: «Діалогічна орієнтація слова – явище, притаманне, зрозуміло, будь-якому слову. Це – природна настанова кожного живого слова. На всіх своїх шляхах до предмету, в усіх напрямках слово зустрічається з чужим словом і не може не вступати з ним у живу, напружену взаємодію» [144, с. 92].

Протягом останніх тридцяти років прояви інтертекстуальності в писемній культурі людства активно вивчалися літературознавцями Європи (спочатку французами й поляками, потім росіянами, українцями) та США на матеріалі, головним чином, національних літератур. Мета пропонованої розвідки – спроба окреслення дискусійних питань методики дослідження інтертекстуальності та осмислення її пошукової своєрідності.

Перше, кидається у вічі, це принципово різні шляхи, на яких розвиваються дослідження інтертекстуальності на Заході та на Сході, У працях західних дослідників дуже швидко проявилась така глобальна особливість цих студій, як їх методологічна “відкритість” до руйнівних для традиційної історії літератури напрямів сучасної західної гуманітарної думки. Поставши на теоретичній базі структуралізму і постструктуралізму, ці студії зазнали великого впливу ідей Р. Барта, висунутих в низці розвідок, а найдокладніше в есе з красномовною назвою «Смерть автора» (1980). Так само і М. Фуко у лекції 1969 р. прийшов до висновку, що з певного погляду «автор має стертися або бути стертим на користь форм, притаманним дискурсам» [145, с. 182]. І хоч Р. Барт кілька разів підкреслює, що мова йде лише про сучасну ситуацію («нині текст створюється і читається таким чином, що автор на всіх його рівнях усувається»), часова невизначеність отієї «сучасності» призводить до того, що послідовники вченого серед дослідників інтертекстуальності відхрещуються від категорії автора взагалі, замінюючи її, як це робить М. Ріфатер, інтерпретантом, тобто імперсональним механізмом перекодування знаків, або «прихованою присутністю системи знаків, котрі опосередковують віднесення тексту до свого інтертексту» [146, р. 9]. Літературний текст при цьому розчиняється в «загальному тексті» («*texte général*»), в

якому вбачають явище скоріше мовне, що в ньому головну увагу звертають на кліше. Водночас дослідження інтертекстуальності у Франції та США почали осмислюватися в річищі деконструкціонізму, започаткованому Ж. Деррідою в праці «Про граматологію» (1967). Наслідування ж онтологічним і семантичним іграм Ж. Дерріди призводить до втрати суверенності літературного тексту і до знецінення не тільки історії літератури, але й будь-якої інтерпретації.

На сході ж Європи діє інша тенденція, тут дослідники намагаються утримати студії над інтертекстуальністю в річищі традиційної філології. Так, поряд з щойно окресленою системою поглядів, яку вона називає «концепцією глобальної інтертекстуальності», польська теоретик літератури З. Мітосик розташовує «концепцію обмеженої інтертекстуальності», до якої схильні структуралісти. Це «практика, котра, граючись з текстами, стилями і поетиками, проводить до ефектів семантичних, пов'язаних з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією і використанням того, що було вже сказано, і того, що існує в мистецькій та культурній традиції як поле семантичних посилянь і використань» [147, s. 333; пор.: 148, s. 30–31]. Фактично, йдеться про повернення до перших кроків вивчення інтертекстуальності, коли саме на такому, обмеженому полі були отримані плідні результати при звертанні до текстів модерністських і постмодерністських (Ю. Крістева, М. Ріфатер та ін.). Непогані перспективи у таких звертань до літератур елліністичної, візантійської, давньоруської українського бароко, класицизму, тобто літератур, де феномен інтертексту, в простішому розумінні «чужого слова», вмонтованого в новий текст (за термінологією Ж. Жене, «гіпертекст»: див., зокрема: [149, р. 11–14]), має принципово важливе значення. Натомість вивчення інтертекстуальності перших творів у найдавніших літературах

(як от шумеро-аккадській або давньогрецькій VI ст. до н. е.), творів квазіреалістичних, де діє настанова на міметичне відтворення дійсності, та романтизму, творці якого на словах відмовлялися від будь-якого наслідування, зустрічає серйозні труднощі. Прикладом вдалого переборення подібних труднощів є змістовна праця польського історика літератури С. Балбуса «Між стилями» (1987) та її скорочений варіант «Інтертекстуальність та історико-літературний процес» (1990), що репрезентує прецизійні методики дослідження проявів інтертекстуальності в польській літературі, зокрема, романтизму [148].

Проте намагання вписати новий напрям дослідження словесних текстів у контекст традиційного літературознавства призводить часом і до методологічних ляпсусів. Так, коли польський літературознавець Р. Нич пропонує вивчати в сфері інтертекстуальності стосунки не лише типу «текст–текст», але й «текст–дійсність» [150, s. 71–75], то це є лише перенесення нової термінології до традиційної методики міметичного літературознавства. Для української ж та російської філології характерними є намагання «перефарбувати» на інтертекстуальні розвідки та спостереження, що є, власне, компаративістськими.

Слід наголосити на тому, що прихований, свого часу теоретично не висвітлений методологічний конфлікт з компаративістикою є однією з «дитячих хвороб» інтертекстуальних студій. Вже на самому початку їх розгортання французькі дослідники інтертекстуальності, негативно оцінюючи «впливологію», запозичили в компаративістики цілий каталог «форм рецепції» (цитата, алюзія, ремінісценція тощо), переосмисливши їх як явища інтертекстуальні (див., зокрема: [148]). Так само відкрите ними, на думку З. Мітосик, нове розуміння впливу – «не як підпорядкування, але як підхоплення того, що було сказано»

[147, s. 337] – насправді ще в ХІХ ст. було запропоноване в т. зв. «теорії зустрічних течій» відомого (але не на Заході) російського компаративіста О. Веселовського [151, с. 115]. В працях російських дослідників знаходимо й приклади еkleктичного ототожнення студій над інтертекстуальністю та компаративістики – як у заголовку (!) книжки В. А. Миловидова «Текст, контекст, интертекст: Введение в проблематику сравнительного литературоведения» (Тверь, 1998).

Насправді ж інтертекстуальні студії та літературознавчу компаративістику об'єднує хіба що звертання до порівняння як до базового наукового методу та спільний – якщо широко розуміти – об'єкт вивчення, література. Натомість ж методологічні відмінності між ними дуже яскраві, коли не кардинальні. Компаративістика досліджує зв'язки між літературними явищами в усьому багатстві їх ідейно-художньої своєрідності, з урахуванням біографій та особистостей письменників та соціальних, політичних, релігійних, культурних тощо контекстів виникнення та функціонування. Що ж до досліджень інтертекстуальності, то вони мають за матеріал лише зв'язки між текстами. Думки з цього приводу Ю. Кристевої, Р. Барта та Ж. Рифатера С. Балбус реферує в такий спосіб: «То ж текст є тут текстом, тобто семіотичним фактом (а не річчю, «інскриптом»), тільки як інтертекст. Його значущість стає рівнозначною з його інтертекстуальним зануренням. Так само його інтертекстуальний простір втрачає ознаки контексту і підлягає текстуалізації, або виявленню його внутрішніх якостей («uwewnętrzzeniu»)» [148, s. 34].

З цією основною відмінністю пов'язана наступна, теж дуже серйозна. Компаративіст повинен пояснити, як виникла подібність між літературними явищами, вияснити характер та специфіку дослідженого зв'язку, дослідник

інтертекстуальності цю проблему принципово ігнорує. Сутність цієї відмінності доцільно показати на прикладі з розвідки Б. В. Томашевського 20-х рр. минулого сторіччя, котру, як таку, що «набагато випередила свою епоху», розглядає в параграфі «Інтертекстуальність» свого підручника В. Є. Халізов [152, с. 293]. Б. В. Томашевський з жалем констатував, що питання про вплив нерідко зводиться до «пошуку в текстах «запозичень» і «ремінісценцій»», в той час як варто було б зосередитися на розрізненні різних родів сходжень між текстами. Йшлося (1) про «свідому цитацію, натяк, посилання на творчість письменника», (2) про «несвідоме відтворення літературного шаблону» і (3) про «випадковий збіг» [153, с. 210–212]. Легко переконатися, що перший «рід сходжень» відповідає в компаративістиці контактному зв'язку, другий – генетичному й третій – типологічному. Перед ними – залучення ідей компаративістики до класифікації міжтекстових зв'язків. Проте ця робота аж ніяк не є передбаченням ідей інтертекстуального аналізу, бо для його adeptів розрізнення отих типів сходжень не має суттєвого значення.

Цікава й така деталь. Б. В. Томашевський зауважує, що за умови ігнорування вказаного ним розрізнення пошук паралелей (як, додамо, це і бачимо в сучасному дослідженні інтертекстуальності) «нагадує якийсь рід літературного колекціонування» [153, с. 213]. Ця думка, що виводить дослідженні інтертекстуальності за межі науки, кореспондує з недавнім твердженням М. Л. Гаспарова, за яким «інтертекстуальний аналіз досі залишається скоріше мистецтвом, ніж наукою» [154, с. 3]. Мені здається, що коли Б. В. Томашевський надто принижує позакаузальну інтерпретацію міжтекстових зв'язків, то М. Л. Гаспаров надто підносить її статус. Безперечно, що такі дослідження залишаються у межах науки, а для філології вони мають

такий же революційний характер, як твердження одного із засновників слов'янського формалізму В. М. Перетца, що для історика літератури першою чергою важливе «те, як висловив поет свою ідею, а не те, що висловив він» [100, с. 221].

Зрозуміло також, що міжтекстові зв'язки можуть з успіхом вивчатися й компаративістом, і дослідником інтертекстуальності. Але не можна не звертати увагу на ту обставину, що в другого результат буде надійнішим з наукового погляду, якщо він звернеться до текстового матеріалу, в якому можливість впливу чи взаємовпливу не вимагає попередньої експертизи – як, наприклад, звертання до Біблії в середньовічній літературі або літературна продукція поетів-акмеїстів.

Наступна відмінність може, на перший погляд, здатися неприциповою. У компаративістиці безпосереднім об'єктом дослідження може бути не лише літературний твір, але й зв'язки між національними літературами і внутрішні стосунки всередині всесвітньої літератури, а з іншого боку, й такі надтекстуальні явища, як ідея (П. Ван Тігем), міфологема, сюжет, мотив тощо, функціонування яких у певні періоди вивчається. Натомість в інтертекстуальних студіях за об'єкт дослідження традиційно приймається окремий твір, а в російській філології, з легкої руки І. П. Смирнова [155], й окрема поезія.

Взагалі треба сказати, що російські теоретики літератури осмислюють явище інтертекстуальності або надто аморфно (див., зокрема: [156]), або спрощено та звужено. У вже цитованій роботі 2002 р., присвяченій проблемі автоповторень у О. С. Пушкіна (пор. нашу працю про авторемінісценції в Т. Г. Шевченка: [157]), М. Л. Гаспаров подає власне визначення інтертексту: «Інтертекстом прийнято називати словосполучення, повторене в поезії

декілька разів, то ж нове вживання змушує читача пригадати про старе» [154, с. 3]. Таке дуже звужене розуміння «літературного інтертексту» дослідник пропонує доповнити несвідомими, викликаними ритмікою «мовними інтертекстами» [154, с. 8]. У пізнішій (2004 р.) доповіді М. Л. Гаспаров розглядає окрему поезію як певний пристрій, через який можна зазирнути лише в минуле літературної традиції: «Для послідовного інтертекстуального аналізу поезія, що розглядається, цікава не так сама по собі, як у якості висхідної точки для огляду всієї культури свого часу і шару; і огляд цей у вищому ступені структурний, тому що вся його перспектива вимальовується з тієї ж і тільки однієї точки. Поезія тут – ніби прозоре вікно, що через нього дослідник зазирає у світ автора і його сучасників, і чим його скло прозоріше, тим краще» [158]. А хіба це не стосується драми або новели? І чому це дослідник може таким чином зазирнути тільки «у світ автора та його сучасників», а не глибше в передісторію тексту?

Навіть у підручнику з теорії літератури, де можна було б очікувати виваженості та осмисленості теоретичних положень, В. Є. Халізев у вже цитованому спеціальному параграфі «Інтертекстуальність» спочатку цитує класичне розуміння інтертекстуальності Ю. Кристеву та Р. Бартом, а потім приходить до висновку, що найбільш актуальною і плідною є в ньому апеляція до несвідомих або автоматичних чинників утворення тексту: «французькі вчені звернулися до тієї грані художньої неумисності <...>, яка раніше залишалася поза полем зору вчених» [152, с. 293]. І саме з цієї позиції далі випливають глибокодумні спостереження, як наприклад: «Те, що Ю. Кристева та Р. Барт назвали інтертекстуальністю, є не лише формою втілення наївної, примітивної літературної свідомості, але й здобутком творчості (?) письменників значних і оригінальних». І як

висновок: «Однако інтертекстуальність (якщо розуміти її за Кристевною та Бартом – як «мозаїку» цитацій) «несвідомих і автоматичних») в художній словесності не є універсальною хоч би тому, що літературні ремінісценції, про які йшлося вище, часто знаменують активність творчої думки письменників» [152, с. 294].

Про що мова в цій імітації наукового дискурсу? Адже навіть в наведеній В. Є. Халізовим [152, с. 293] цитаті з праці Р. Барта «Текст» читаємо, що інтертекстуальність «не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул» тощо. Ясно, що концепція інтертекстуальності, за Р. Бартом, включає в себе і «проблему джерел і впливів», а з цього випливає, що йдеться про концепція якраз «універсальну». Явище ж інтертекстуальності є об'єктивною формою існування словесності, при цьому засновники її вивчення, принципово ігноруючи категорію автора, не брали до уваги, зрозуміло, «активність творчої думки письменників».

Більш продуманою та виваженою здається позиція польського дослідника Я. Славінського. За його визначенням інтертекстуальність – це «сфера міжтекстових зв'язків і стосунків, що в ній бере участь певний твір, простір висловлювання й способів мовлення, стосовно яких окреслює він свої форму і значення» [159, s. 218–219]. Польський теоретик літератури розрізняє такі аспекти інтертекстуальності, як: (1) «стосунки між різноманітними частками або рівнями текстовими всередині твору»; (2) різноманітні відгуки конкретних творів попереднього літературного процесу при обробці даного твору; (3) різноманітні стилізації; (4) «положення утвору в певному класі творів, що реалізують той же морфологічний зразок»; (5) відгуки вже самого твору в наступному літературному процесі; (6) «відношення інтерсеміотичні» [159, s. 219].

Як бачимо, дано спокій неактуальній в даному методологічному контексті категорії автора, враховано можливість вивчення інтертекстуальних зв'язків, що виникають між твором та текстами наступних періодів розвитку літератури, а також міжсеміотичних.

А втім придивимося до першого з визначених дослідником аспектів. Це інтертекстуальні відносини всередині і навколо певного твору, вони залишаються явищем маловивченим: йшлося, головним чином, про стосунки мовні та стилістичні, зв'язок «між текстом власне і метатекстом» [159, s. 219]. З теоретичного погляду цей аспект дуже цікавий. Адже Я. Славінський, у базовому визначенні традиційно називаючи об'єктом дослідження «певний твір», тут виходить за його межі, причому в двох напрямках: з одного боку, вивчаються явища менші за твір, бо є явищами його структури («стосунки між різноманітними явищами й рівнями всередині твору»), а з іншого, й більші за твір, як от той «метатекст», що його корисно було б визначити як найближче синхронне оточення твору: прикладом міг би служити контекст поезії у циклі віршів або поетичному збірнику або п'єси – у репертуарі певного театру. Щиро кажучи, вибір окремого твору як об'єкту для досліджень інтертекстуальності завжди здавався мені продиктованим його зручністю для дослідника. Мабуть, з погляду збереженні своєрідності цього напрямку досліджень доцільніше було говорити про твір або меншу (мікротекстову) чи більшу (метатекстову) чітко окреслену структуру, словесну у внутрішньолітературних студіях, в інтерсеміотичних – знакову.

Корисно обговорити й той визначений Я. Славінським напрям студій над інтертекстуальністю, який цікавиться «положенням твору в певному класі творінь, що реалізують той же морфологічний тип» [159, s. 219]. Мова про

«приналежність його (твору – С. Р.) до певного літературного типу, з іншими втіленнями типу його поєднують спільні однесення до зазначеного вищого зразка – навіть тоді, коли з жодним з них не знаходиться в безпосередньому міжтекстовому зв'язку» [159, s. 219]. Це, власне, перенесення до методики вивчення інтертекстуальності літературознавчої типології в дусі М. Б. Храпченка ([160, с. 341]; див. огляд західноєвропейської історії цього підходу: [161, с. 98–107]).

Я. Славінський тут не є оригінальним. Його співвітчизник Р. Ніч пропонує серед явищ інтертекстуальності розглядати й «зв'язки між текстами і типами (*gatunkamy*) та кодами», або ж «стосунок текст-тип» [150, s. 68–71]. Йдеться не про конкретний зразок для певного твору, а про те, що Я. Славінський називає «морфологічним типом». Р. Ніч, своєю чергою, посилається на працю Л. Женні, що писав: «Чи можна говорити, що текст вступає до інтертекстуального стосунку із типом? Хто-небудь міг би зауважити, що було би то некоректне змішування структур, які належать до коду, із структурами, що належать до його реалізації. Однак то розрізнення, здається, тяжко витримувати, оскільки, як у випадку типу, код визначає собі як межу правило стосовно певної кількості структур, що мають бути реалізовані – структур настільки ж семантичних, як і формальних, таких, що творять таким способом щось на кшталт архетексту. Видові архетипи, незалежно від їх абстракційності, становлять за малим не текстуальні структури, особливо тепер у розумі того, хто пише. [...] Вистачить, щоби код втратив свій нескінченно відкритий характер, щоб замкнувся в структуральній системі – як то буває у випадку типів, форми яких перестали звертати на себе увагу – і вже код стає структурально рівнозначним тексту. Можна водночас казати про інтертекстуальність

між даним конкретним твором і даним архетекстом типу» [162; цит. за: 150, s. 68–69]. Мене ці міркування (як і зауваження Ю. М. Лотмана про «текст-код», що на них теж посилається Я. Славінський) не переконують. Головним чином, тому, що за усіх умов тип (або ж вид, «морфологічний зразок», жанр тощо) залишається позатекстним явищем, більш абстрактним, розпливчатим і аморфним, ніж текст. Це уявлення про те, яким має бути текст, і воно не може бути «рівнозначним» конкретному тексту, бо має іншу природу: не є комплексом знаків, зокрема.

Отже, до явищ інтертекстуальності ми можемо віднести лише стосунок тексту з конкретним, так само текстуальним зразком. Наприклад, байка І. А. Крилова «Вовк на псарні» має за інтертекст прозовий переклад Г. Громовим байки «Сантими-філософа» (див.: [163, с. 31–32]) і не має за інтертекст канон байки в літературі російського класицизму.

2.6.9. «Контекстуальна школа» як перехід від тексту як об'єкта вивчення до його екзистенції

В останні десятиріччя позначився успіх у світовій науці про фольклор «контекстуального» напрямку американської фольклористики (Д. Бен-Амос, А. Дандис, Р. Джорджес, Р. Батман, Л. Дег, Е. Файн та ін.). Представників цього напрямку (його називають ще новітньою «виконавською школою» – «performance school») [164, с. 150] цікавить передусім не твір фольклору як такий і не фактори, що визначають можливості його виникнення, тобто своєрідна передісторія (або рівень competence), але моменти, які характеризують його життя в усній традиції (transmission), а також головний і визначальний

рівень екзистенції його, текстова реалізація, або виконання (рівень performance), що відбувається у взаємодії між інформантом і реципієнтом (рівень communication), які, у свою чергу, підкоряються певним неписаним правилам, що регулюють цей процес (кондуїт).

Головні ідеї цих теоретиків було викладено в збірниках статей «До нових перспектив у фольклорі» (1972, видавці А. Парадес і Р. Бауман), «Фольклор: Виконання і комунікація» (1975, видавці Д. Бен-Амос і К. Голдстейн), у розвідці Д. Бен-Амоса «Жанри фольклору» (1976) та в збірнику «Франтієри фольклору» (1977, видавець В. Беском). Як зауважує Р. Дорсон, промовисті заголовки цих томів «призвели до того, що performance і communication стали престижними термінами нового діалекту, а ці теоретики вбачають у собі відкривачів нових шляхів» [165, р. 326]. Іронія Р. Дорсона не виглядає тепер доречною. Адже цей новий напрямок значно потіснив традиціоналістську фольклористику послідовників Р. Дорсона, і навіть у зацитованому великому «хенд-буку», енциклопедичному підручнику, 1983 р. «Американський фольклор» вони змушені були помістити статтю Р. Баумана «Польове дослідження фольклору в контексті» [166].

В останнє десятиріччя ідеї «контекстуального» напрямку продовжували розроблятися в США (див. зокрема, колективну монографію «Виконавство, культура, ідентичність» (1992) і працю Л. Дег 1995 р. «Наративи у суспільстві: Виконавськи орієнтоване дослідження нарації»), знайшли поширення в Росії, де засновано науковий осередок вивчення фольклорної традиції (Москва), і в Україні (праці І. Головахи і О. Бріциної).

Популярність «контекстуального» напрямку в сучасній фольклористиці має виправдання й об'єктивні, й суб'єктивні. До перших слід віднести реальну важливість для

нашої науки вивчення найрізноманітніших явищ контексту, в якому з'являється й функціонує фольклорний текст, недаремно ж задовго до американських «франтієрів» на чолі з А. Дандисом («Текстура, текст і контекст», 1964) ці проблеми зацікавили В. Андерсона й О. І. Никифорова, а до них М. Рибникова, не кажучи вже про те, що сторінки, присвячені обставинам розказування казок у «Записках из Южной Руси» П. О. Куліша, можуть розглядатися як класична фіксація такого фольклорного контексту. Суб'єктивний же момент зумовив, головним чином, утворення цього напрямку саме в американській фольклористиці, яке не випадково ж збіглося з бурхливим розвитком студій над «міською», або «сучасною», легендою. Фахівець, що займається власне американським фольклором, має справу не лише з цими доволі нескладними за структурою оповідями, а й з міськими анекдотами, прокльонами, лайкою, й тими формами міського мовлення, які А. Дандис назвав «фольклором офісу». За своєю естетичною цінністю ці явища не можна й прирівнювати до чарівних казок або замовлянь, і психологічно зрозуміло, що в цій ситуації фахівцеві набагато цікавіше займатися не інтерпретацією більш примітивних за побудовою текстів, а їхньою екзистенцією.

Цікаво, що вже перші конкретні спроби застосувати ідеї «виконавської школи» до українського оповідного матеріалу продемонстрували певну невідповідність йому її методики. Так, традиційність оповідних текстів, з якими працювала І. Головаха, змусили її полемізувати й з ідеєю А. Дандиса, що «folk – це всі ми», і з розумінням Д. Бен-Амосом фольклорного осередку як «малої групи» [167, с. 68–69] (порівн.: 1.1). Але ж це ще не означає, що ідеї цієї школи та її методику, розроблену на іншому ґатунку творів, аніж ті, з якими працює українська фольклористи-

ка, не можна плідно застосовувати до нашого матеріалу.

Перш за все, безспірною заслугою вчених американської «контекстуальної» («виконавської») школи слід визнати чітке та ясне формулювання теоретичних положень, хай не таких уже й нових, а також запровадження відповідної фахової термінології. Адже ті ж ідеї з праць українських і російських попередників цієї американської школи доводиться буквально розкопувати в масивах конкретних спостережень над виконавцями та контекстом виконанням. За термінами ж трансмісія, виконання, комунікація, кондуїт приховані чіткі, добре структуровані фахові уявлення. Коли ж придивитися до кращих утілень ідей «виконавської школи» в українській фольклористиці, а саме до монографії О. Бріциної «Українська усна традиційна проза: Питання текстології та виконавства» (2007) і видання-дослідження записів прозового фольклору (зроблених О. Малинкою та – повторно – О. Бріциною та І. Головахою) с. Плоске на Чернігівщині (2004), то треба буде визнати їхню бездоганну науковість, що значною мірою пов'язано з використаною теоретико-методологічною базою. Але ж перша книжка створює методологічну базу для наукової фіксації українського фольклору, а друга подає зразки таких записів. Питання розв'язуються дуже важливі, та все ж таки другорядні й допоміжні стосовно основного завдання, що й досі стоїть перед українською фольклористикою – адекватної інтерпретації вітчизняного традиційного фольклору.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Одним із засновників «контекстуального» напрямку в американській фольклористиці був...

1. ... Р. Дорсон. 2. ... В. Андерсон. 3.... В. Бен-Амос. 4. ... С. Томпсон.

Відмінникові. Рівень communication, на думку представників «виконавської школи» включає ...

1. ... розмови старого селянина зі своїм собакою. 2. ... контакти між фольклористом та інформантом. 3. ... стосунки «текст – система». 4. ... взаємодію між інформантом і реципієнтом.

2.6.10. Парадокси французької «генетичної школи»

«Генетична критика» – це напрям у французькій філології, що застосовує деякі ідеї постструктуралізму до текстологічного вивчення творів новітньої літератури. Представники цієї школи групуються навколо паризького Інституту сучасних текстів і манускриптів (Institut des textes et manuscrits modernes, або скорочено ІТЕМ), створеного 1982 р. Інститут активно проводить наукові конференції, семінари, колоквіуми, праці представників «генетичної критики» (це П. М. де Биازی, Б. Бойе, А. Грезийон, Р. Дебре-Женетт, Д. Феррер тощо) друкуються у книжковій серії «Тексты и рукописи» («Textes et manuscrits») і в часописі «Genesis». Знайомство українських гуманітаріїв з ідеями «генетичної критики» значно спростилося після видання російської антології [168].

“Генетична критика” рекламує себе як сучасну альтернативу традиційній “критиці тексту” і текстології в радянському розумінні. Адептами її власна діяльність як перехід до вивчення процесу писання, власне постструктуралістського «письма». Прискіплива увага «генетичної критики» до певних «передтекстів» (чернеток, записів

задумів твору, якихось попередніх фрагментів майбутнього твору) завершеного твору та його «після-текстів» – дуже корисний «антидот» для вітчизняних послідовників російської текстологічної школи, які в гонитві за канонічним або дефінітивним текстом недооцінюють самостійну ідейно-естетичну вартість редакцій та варіантів. Відштовхуючись й від герменевтики, представники цієї школи демонструють бажання вивчати не «оповіджене» (як у структуралізмі), а процес оповіді (А. Грезільон). Вони намагаються розробити глобальний метод вивчення продукування тексту та постання сенсу. Основні терміни: “генеза” як процес постання тексту, як сукупність умов, що вплинули на постання і розвій даного явища, а також як окреслений спосіб його виникнення і розвою. “Перед-текст” («аван-текст») – це сукупність чернеток (“брульонів”), гранок, усіх документів, що передують виданню. “Після-текст” (пост-текст) – це масив текстів, що постають вже після видання. Це рецензії, відгуки, дайджести, переклади, сіквели й пріквели тощо. Але ж логіка вимагає, що як пост-текст мають розглядатися й мультимедійні тексти, як-от екранізації, використання сюжету твору в комп’ютерних іграх, аніме, історичних реконструкціях тощо.

Не дивно, що в країнах, де серйозно займались традиційною критикою тексту, новації «генетичної критики» викликають і посмішки. Мені здається, що сприймання творчого процесу письменника як нескінченного знецінює остаточний результат його діяльності. Є певний парадокс і у тому, що творення тексту довірено «скрипторові», а автор ніби зникає, як у «Смерті автора» Р. Барта. Чия ж тоді праця досліджується з такою прискіпливістю, коли творить не конкретна людина, а певна абстракція? Крім того, перенесення уваги на чернетки ніби прирівнює їх за естетичною та суспільною цінністю до остаточного тексту, хоч

саме його досконалість є метою автора.

Взагалі ж є дві концепції письменницького архіву. Першу висловив Б. Пастернак: «Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись». За другою письменник ретельно зберігає всі чернетки та підготовчі матеріали для своєї роботи. Адепти «генетичної критики» визнають лише другу концепцію, що несправедливо. Адже у вивченні чернеток є й етичний момент: автор робив їх для себе і, так само, як і приватні листи, не призначав для чужих очей. Оскільки ж остаточний текст є, як правило, більш довершеним, аніж чернетка, публікація їх та обговорення може показати письменника у невідгідному для його репутації світі. Це, до речі, показала публікація за чернетками останнього роману В. Набокова, яка авторитету письменникові не дала.

Уважний читач праць авторів «генетичної критики» помітить, що в технічному плані в них йдеться про вчорашній день письменницької праці. Адже 1982 р., коли постав ІТЕМ, письменники не листувалися, а телефонували один одному, а писали не вручну, а на друкарських машинках. Тепер вони поспіль користуються ПК, а більшість і вичитує текст на моніторі.

І все ж таки фольклористи спробували використовувати ідеї «генетичної критики». Це, робить, зокрема Т. В. Цивьян в опублікованій в Інтернеті доповіді «Модель світу та її роль у створення (аван)тексту» (2002). Базуючись на визначенні «моделі світу», поданому свого часу В. М. Топоровим («скорочене і спрощене відбиття всієї суми уявлень про світ усередині даної традиції, узятих в їх системному й операційному аспектах») [169, с. 161], а також на розумінні терміна «аван-текст», виробленому французькою «генетичною критикою»), вона висуває гіпотезу: «Якщо МС – це згорнутий до терміна, до формули текст, або па-

радика тексту, свого роду граматики з мінімальним, проте репрезентативним словником, тобто рівень *competence*, то < ... > рівень *performance* буде означати розгортання терміна, формули тощо в реальний текст. Тоді виникає питання: чи не можна припустити, що будь-який авантекст (у даному випадку мова про фольклорний авантекст) із самого початку має певну структуру, в основі якої лежить МС». У цього міркування є одна суттєва вада: в реальній фольклорній традиції не може відбутися ніякого «розгортання терміна, формули тощо в реальний текст», бо такого об'єкта розгортання там просто не існує. Недаремно ж далі сама дослідниця ставить питання, «якою мірою участь МС у створенні тексту усвідомлюється самим автором. Можна припустити, що коли власне текстові фрагменти (авантекст у вузькому значенні як своєрідна чернетка) він пам'ятає раніше або може поновити постфактум, уже за готовим текстом, то < ... > опис МС, як універсальної (архетипної), так і прив'язаної до конкретної традиції, існують лише в наукових творах. У повсякденному житті МС маніфестується на рівні операційних правил (дозволено – заборонено), які, власне кажучи, не потребують пояснення й обґрунтування».

Зазначимо, що концепція Т. В. Цивьян передбачає надто коротку відстань між «моделлю світу» (знов-таки побудованою за зразком мови) і реальним фольклорним текстом, а «випадають» між ними насамперед «моделі» жанрові та ті, що працюють під час трансмісії твору, а також конкретні текстові попередники, або попередні втілення інваріанта, власне «перед-тексти».

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Аван-текст у «генетичній критиці» – це...

1. ... післямова.
2. ... чернетка.
3. ... рецензія.
4. ... сіквел.

Відмінникові. Що відповідає четнетці у фольклористиці?

ТЕКСТОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ, ЇЇ ТЕРМІНИ ТА МЕТОДИ

3.1. Текстологія: специфічне наповнення основних її понять у фольклористиці

Фольклористи покладають на текстологію більш практичні, приземлені завдання, ніж літературознавці, а фольклористична текстологія далека від того, щоб брати на себе гордовите звання «науки», як це пропонує для літературознавчої Д. С. Лихачов, навіть ще претензійніше – «нової філології». Але вони намагаються прикласти до свого матеріалу деякі ідеї всіх названих шкіл. Так, фіксованість італійських текстологів на «спільних помилках» та інших механічних зрештою особливостях історії тексту й абсолютизація петербурзькою школою творчого, свідомого боку діяльності переписувача привертають увагу фольклориста до відповідних явищ життя фольклорного тексту в часі.

А почнемо ми теж з питання загальнотеоретичного, а саме з проблеми фольклорного тексту. Візьмемо випадок простіший, коли йдеться не про колектив, наприклад колядників, а окремого виконавця. Такий, коли заманеться йому під настрій проспівати ліричну пісню, не відчує навіть потреби в аудиторії. Проте та пісня, що пролунає, буде повноцінним утіленням виконаного твору, утіленням, що відноситься до нього як варіант до інваріанта (див.: 1.3). Те, що проспівав хлопець, є природний текст виконання фольклорного твору, що приблизно відповідає «незаписаному» ментифакту» в термінології Е.-К. Кьонгас Маранди та П. Маранди (1.4). Коли ж при виконанні був присутній

фольклорист і записав почуте, виник текст запису цього конкретного природного варіанта виконання пісні. Коли ж водночас записували кілька фольклористів, виникло й кілька таких текстів.

Тут корисно зупинитися на діалектиці суб'єктивного та об'єктивного у виконанні й записуванні фольклорного твору. З одного боку, наш хлопець суб'єктивно інтерпретує інваріант пісні, але ж те, що він проспівав, у свою чергу стає явищем об'єктивної дійсності для записувачів ним проспіваного, і це явище вже вони самі, хочуть цього чи не хочуть, трактують також суб'єктивно, кожний по-своєму. Наведемо аналогію. Коли продуценти фонографів ще боролися за ринок з фабрикантами нововинайдених грамофонів, можна було побачити дивну картину: грає симфонічний оркестр, а довкола розставлено із сотню фонографів. На валику кожного фонографа отримували окремішне відбиття того самого унікально неповторного виконання твору: один фонограф стояв ближче до скрипкової групи, інший до литавр; пружинні «двигуни» були різної потужності, то ж і темп виходив різний; нерівності на валиках траплялися в різних місцях, голки не можна було однаково нагострити тощо. Так само й виконання фольклорного твору, коли його фіксують окремо кілька фольклористів, утілюється в текстах, що перепущені через неповторну особистість кожного із записувачів.

Що ж тоді текст? Останнім часом у фольклористиці висловлювався й скептичний погляд на правомірність застосування цього поняття до фольклору. Так, О. Бріцина вважає навіть, що поняття «текст» «в строгому сенсі мало б використовуватися лише для означення явищ писаної мови» [170, с. 32; порівн.: 171]. Зазначимо, що далі О. Бріцина використовує термін «усний текст», а доповідь її присвячено саме «текстологічним» проблемам. Українсь-

ка дослідниця посилається на думку Л. Хонко: «Факт відсутності джерельної версії для усної епіки робить пошук тексту парадоксальним» [172, р. 1]. Проте перед нами явне непорозуміння. По-перше, сама «відсутність джерельної версії» навіть для усної епіки зовсім не такий уже «факт», як це вважається американській послідовниці А. Б. Лорда (див.: 1.3); та й сам А. Б. Лорд, мабуть, погодився би, що якась «джерельна версія» конкретної пісні таки існувала. По-друге, у семіотиці текст є осмислена послідовність будь-яких знаків або форм комунікації (між іншими обряду й танцю), і навіть у лінгвістиці текст може бути й писемним, і усним. То ж і не буде ніякої єресі в такому розумінні фольклорного тексту, що поділяється багатьма фахівцями: це цілісна сукупність мовних, музичних, мімічних, танцювальних і зображальних та деяких інших знаків (порівн.: 1.1).

Текст є явищем ідеальним, що втілюється в певний комплекс явищ реальних, матеріальних – як-от певні звуки, що їх видають голосові зв'язки співця та резонують тканини його голови, рухи його лицевих мускулів і рук тощо при виконанні твору, різноманітної конфігурації залишок чорнил або фарби на папері чи іншому матеріалі при записі. У фольклорі текст завжди відбиває, прямо чи опосередковано, природний феномен виконання фольклорного твору. Запис як матеріальне втілення тексту існує у формі аркушика або зошиту, магнітофонної бобіни, касети, відеокасети, фільму й т. ін.

Треба мати на увазі, що текст запису принципово не спроможний адекватно відтворити природний текст виконання: транскрипція, хай і найдосконаліша, лише приблизно передає акустичне багатство живого мовлення (особливо страждає при записуванні його мелодика), нотний запис схематизує звукоряд, не говоримо вже про

умовність словесного запису ритуалів. Застосування ж із кінця XIX ст. фольклористами для запису технічних засобів не змінило цієї ситуації принципово. Адже, з одного боку, фонограф або відео фіксують акт виконання за допомогою тих же знаків, єдино що – на виході до споживача – життєподібних, пристосованих до імітації людського сприйняття звуку й зображення. З іншого ж боку, їхні можливості відтворення акту виконання суттєво обмежені технічно: магнітна плівка має свої межі відтворення звукових частот і фарб, об'єктив – поле зору та межі фокусування тощо.

На практиці відразу ж після появи фонографа виявилися й недоліки технічного запису. Так, видаючи 1910 р. свій запис думи «Втеча трьох братів з Азову» від кобзаря М. Кравченка, Ф. М. Колесса змушений був зробити до одного з рядків примітку: «А може: «в саду на... наказала». Дужками зазначаємо слова, які не досить виразно виходять з фонографа». Сучасні магнітофони теж гублять частину слів при записі співу, особливо гуртового.

Головний же недолік (попри всі безперечні переваги) технічних засобів принциповий: у той час як записування виконавського варіанта твору мовним або нотним кодом є вже перший ступінь його інтерпретації іншою людиною, технічний запис із цього погляду є матеріал сирий (у кращому разі, коли зроблений фахівцем – «напівфабрикат») і перед тим, як буде виданий або використаний у дослідженні, має отримати розшифрування традиційним методом – словесне, музичне, хореографічне тощо.

Досить складне у фольклористиці й наповнення поняття твір. Існуючи в єдності своїх варіантів, твір у більшості випадків перетворюється на явище доволі абстрактне. Як і в середньовічній літературі, межі його часто нечіткі. Простіший випадок – приказка, межі тексту кожного

варіанта котрої доводиться визначати, вдаючись до синтаксичного аналізу. А от прислів'я в казці отримує вже «подвійне громадянство»: коли таке прислів'я існує й окремо, то це його вузьке жанрове визначення, але як компонент тексту казки, багатобічно з ним пов'язаний, воно бере на себе й казкове «підданство». Складніші випадки становлять в'язанки коломийок і «серії» анекдотів. У в'язанці кожна коломийка є окремий твір, але ж такого самого статусу набуває й сама в'язанка як результат послідовного нанизування цих двовіршів. «Серії» ж анекдотів, можливо, і нагадують збірники новел, проте з тією різницею, що усна «серія» є об'єднанням структурно аморфним і плинним за складом компонентів. Тому реальна суверенність притаманна скоріше окремому анекдоту, у «серії» вона є максимально ослабленою.

Головна ж складність змісту поняття твору в нашій науці пов'язана з варіюванням (див.: 1.3), а точніше – її визначають різні співвідношення між традиційністю та імпровізаційністю в різних жанрах. Тут може статися в нагоді пропонуване італійським «критиком тексту» Р. Піккіо протиставлення в середньовічній літературі «традиції замкненої» (*tradizione chiusa*), коли переписувач намагається копіювати текст без змін, і «традиції відкритої» (*tradizione aperta*), де він вважає за можливе для себе змінювати текст, порушуючи його словесну структуру (2.6.4). В українському фольклорі подібне протиставлення дуже чітко виявляється, коли зіставити функціонування думи та голосіння (це тим цікавіше, що Ф. М. Колесса висунув гіпотезу про походження першого жанру від другого), або ж чарівної казки й міфологічної легенди.

Словесні тексти дум є виразне явище «замкненої традиції»: в усякому разі, суб'єктивний бік справи, сприймання їх кобзарями, як уже згадувалося (1.3), про це свідчить.

Об'єктивно ж варіювання відбувалося й тут, а наслідки його, навіть за великої кількості записаних варіантів, не дають достатнього матеріалу для реконструкції (див.: 2.8) авторського тексту – у кращому разі внаслідок копіткої праці можна отримати більш-менш вірогідні схеми (не тексти!) певних проміжних етапів між гіпотетичним авторським текстом і варіантами, зафіксованими в записах. Голосіння ж явно належить до «відкритої традиції»: відстань між твором і варіантом інколи нульова, і тоді такий «твір-варіант» має чітко визначеного автора-виконавця («авторство» це, звичайно, теж умовне, бо велику роль відіграє використання готових словесних блоків, традиційна й мелодія) – а саме ту жінку, що голосить. Варіантів немає, адже текст виникає імпровізаційно під час виконання, а коли буде наступний сумний привід, жінка створить нове голосіння, імпровізовані моменти в якому відбиватимуть уже нову життєву ситуацію.

Коли ж порівнювати чарівну казку з міфологічною легендою

(на прикладі, скажімо, казки про Котигорошка й розповідей про перевтілення відьми в кішку), легко впевнитися, що наше сприймання чарівної казки на певний сюжет – якщо навіть виходити із сукупності її варіантів – усе ж таки ближче до уявлення про твір як про певну замкнену, самодостатню та структурно відокремлену систему, ніж сприймання міфологічних оповідей: там таке розуміння твору доведеться локалізувати десь ближче до конкретних варіантів – можливо, десь у межах вузькорегіональної їхньої сукупності.

Сталій термінології для таких проміжних етапів історії тексту у фольклористиці ще не вироблено. Останнім часом К. В. Чистов пропонував уживати термін «версія», коли йдеться про протиставлення «локальної групи контактної

го характеру» іншим, а «редакцією» називати «подібність різнолокальних записів», що виникла в результаті дифузії (поширення з одного центру) або з причин, не пов'язаних із спорідненістю [21, с. 137]. Таким чином, можна казати про подольську версію певної балади, а коли в текстах, записаних один на Слобожанщині, другий під Хотинком, козак, котрого дівчина хотіла отруїти, залишається живим, – то це вже редакція. Легко побачити, що за межами «версії» та «редакції» в цій пропозиції залишилися результати особистого втручання до традиційного тексту. Щоправда, К. В. Чистов згадує про «безліч документованих свідчень так званих «перетекстувань», цебто навмисного пристосування пісні (традиційної або професійної) до нових обставин». У цьому випадку фактично виникає новий твір, а іноді змінюється й жанр. За спостереженнями В. А. Юзвенко, колядки трансформуються у весільні пісні, весільні – у родинно-побутові [173, с. 19].

Корисно все ж таки не забувати й про «індивідуальні редакції», назвавши так результати безсумнівного втручання виконавця до самого задуму традиційного твору. Таким є, наприклад, варіант думи «Втеча трьох братів...», записаний 1929 р. Ф. Дніпровським від кобзаря С. Пасюги: молодший брат, «піший-пішаниця» залишається тут живим. У тому, що перед нами саме «індивідуальна редакція» С. Пасюги, переконують такі факти. За даними Ф. М. Колесси (1913), у репертуарі С. Пасюги, засвоєному ним від кобзаря Д. П. Тропченка, цієї думи не було. Немає її також у репертуарі Є. Х. Мовчана, учня С. Пасюги, що згодом склав багато творів «радянського фольклору», серед них «Думу про Леніна». Ця творча активність учня не мала б стосунку до проблеми походження нової редакції думи «Втеча трьох братів...», якби й сам С. Пасюга не був 1923 р. одним зі співавторів новотвору «Про військо Червоне,

про Леніна-батька і синів його вірних». У цім контексті полегшувалося кардинальне переосмислення кобзарем новозасвоєної ним думи.

Хоч подібні переробки й постають, як бачимо, під час руйнування усної традиції, не можна виводити їх за її межі.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Текст у фольклористиці – це ...

1. ... словесна оболонка твору.
2. ... сукупність мовних, музичних та інших знаків, що відбивають виконання твору.
3. ... повний і чіткий відеозапис виконання твору.
4. ... друкований, машинописний або переписаний від руки фольклорний твір.

Відмінникові. Чи збігаються повністю поняття «природний варіант виконання» та «незаписаний ментифакт» (Е.-К. Кьонгас Маранда, П. Маранда)?

3. 2. Recensio. Установлювання тексту, його критика

3.2.1. Прочитання фольклорного тексту

Ознайомившись трохи з термінологією, визначимося тепер у тих завданнях, які вирішує фольклорист-текстолог. А починає він із прочитання тексту. Саме так, і читатиме він його після цього першого прочитання щонайменше ще двічі, кожного разу інакше. Перше ж прочитання тек-

стологом є ніщо інше, як просте розшифрування знакової форми тексту. Воно здійснюється за допомогою засобів палеографії (допоміжна гуманітарна дисципліна, завданням якої є вивчення знакових систем давньої писемності та встановлення часу й місця виникнення її пам'яток) або неографії (досліджує почерки й матеріали для письма нового часу). Навіть якщо обмежитися при цьому текстом словесним, труднощі не примусять на себе чекати. Бо ж тексти українського фольклору могли бути записані й латинською графікою, та ще готичним шрифтом, як вони й друкувалися в Чехії та Польщі XVI–XVII ст. Проте й кириличний текст може викликати утруднення як палеографічні (важкий у читанні український скоропис XVII ст., та чи не важчий – кінця XIX–XX ст.), так і суто графічні: український текст писався «ярижкою» (використання російської дореволюційної графіки), «кулешівкою», застосовувалися індивідуальні графічні системи.

Наступне прочитання – уже семантичне, змістове, і перешкоди тут фольклорист долає мовні. Уже згадувалося, що фольклорні тексти звучать переважно діалектами. Навіть коли фольклорист і володіє з дитинства певним українським діалектом, інші народні говори він має цілеспрямовано вивчати. Читаючи текст, не можна покладатися на розуміння приблизне, «у цілому», при щонайменшому ваганні слід негайно звертатися до словників – у перше чергу, до чотиритомника Б. Л. Грінченка.

Прочитавши текст і з'ясувавши для себе його семантику, фольклорист-столог може нарешті поставити перед собою завдання, що їх вирішувала традиційна «критика тексту», це – рецензія, емендація та едіція, або відповідно критичний розгляд і класифікація відомих текстів пам'яток, виправлення їх та видання.

Отже, наступним етапом є рецензія, або критика тексту.

Фольклористові у великій пригоді стає тут фахова система методичних принципів критики фольклорного тексту, розроблена К. В. Квіткою та узагальнена А. І. Іваницьким. Чи не центральний у ній такий постулат: «Джерела слід перевіряти – незалежно від того, викликають вони сумнів, чи ні». Принципово важлива й вимога вивчати «особливості методики (прийомів, переконань, стилю роботи і т. д.) збирача, записи якого розглядаються». Цей «людиноцентричний», так би мовити, аспект наукової позиції К. В. Квітки знаходить яскраву реалізацію в його «Етичному кодексі критика», відтвореному коментатором:

«1) Критика ведеться з позиції ствердження правоти записувача;

2) якщо це не вдається, або вдається не зовсім, – висуваються коректні припущення, які, у свою чергу, піддаються самокритиці» [174, с. 64].

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Зустрівшись у фольклорному тексті з незнайомим словом, треба ... 1. ... поїхати в село до свого діда й запитати його. 2. ... виправити його на зрозуміле. 3... оминати його та читати далі. 4. ... знайти його значення в словнику.

Відмінникові. Передайте цей текст сучасною українською графікою. Це початок найстаршого запису думи. Якої?

Оу од Пола Килийскохо idet kozak netiaha,
Rukoiu machaie,
Ну о czум nedbaie.
Оу u ioho sermiazyna po kolina...

3. 2. 2. У світі містифікацій та фальсифікатів

Розпочинаючи ж критику тексту, необхідно, по-перше, визначити його конкретний стосунок до усної традиції. Перше питання, яке треба перед собою поставити – а чи не маємо справу з фальсифікатом? В українській фольклористиці перша такі експертиза автентичності тексту належить М. І. Костомарову (1872), а невдовзі Вл. Б. Антонович і М. П. Драгоманов, готуючи до видання свою двотомну антологію «Історичні пісні малоруського народу» (1874), визнали за підроблені вже 15 текстів «дум» та «історичних пісень». Цікаво, що лише один із відбракованих текстів видавці знайшли «в рукописній збірці», а всі інші були вже надруковані, декілька з них – багаторазово! Парадокса тут немає. Фальсифікат для того й створюється, щоб, якнайшвидше опублікований, потішив марнославство його складача. Справжнім, але не сенсаційним записам доводиться чекати на видання довго, іноді багато десятиріч. Що ж до підробки, то розпізнати її можна, лише володіючи достатньою інформацією як про фольклор у цілому, так і про жанр, що його ознаки фальсифікатор намагається імітувати. Підробку іноді виказують анахронізми, а також невласиві народній мові стилістичні прийоми (в одній «думі-сказанні» середини XIX ст. знаходимо навіть галліцизм – «стали князя резонити»). Уже в першій українській праці з фольклористичної текстології М. І. Костомаров започаткував і метод, сучасною мовою, ейдологічного аналізу підозрілого тексту: у зазначеній «думі-сказанні» він звернув увагу на відразу три порівняння поруч, які прикладено до одного об'єкта, що «навіть чи можна відшукати» в народній поезії, а також на словосполучення «круглеє сине море», де епітет «круглеє» здався йому «надто науковим» [175, с. 36–37].

За вітязняною термінологічною традицією існують лише два види неідентичних псевдофольклорних творів, містифікація і підробка, або фальсифікат. Містифікатор лише бажає пожартувати на науковою громадкістю, він з часом обов'язково відкриває своє авторство, а підроблювач, той робить злісний фальсифікат, дуже небезпечний для фольклористики.

Наведемо приклад містифікації. Ось О. С. Пушкін, за оповіддю П. І. Бартенєва, передаючи П. В. Кирєєвському зошит своїх наукових записів російських народних пісень, заявляє: «Там є одна моя, вгадайте!» Згодом цю розповідь повторив Ф. І. Буслаєв з тим додатком, що П. В. Кирєєвський, мовляв, не міг розгадати загадки Пушкіна. Проте вже в перші десятиріччя ХХ ст. вивчення російської народної лірики досягло рівня, який дозволив М. Й. Лернерові вказати цей текст – пісню «Уродился я нещаслив, бесталанлив...». Ця вказівка – на наш погляд, безпомилкова – є втручанням літературознавства і фольклористики, отих маніфестацій «теоретичної самосвідомості» до процесу розвитку словесної культури нового часу, що зруйнувало містифікацію письменника.

Згадана наприкінці попереднього пункту жартівлива містифікація російського поета потенційно може цілком серйозно позначитися на фольклорно-літературних зв'язках: коли тепер письменник (необов'язково російський) захоче використати пушкінські записи пісень як джерело у своїй власній творчості, він має елімінувати текст містифікації поета ХІХ ст. Якщо ж наш гіпотетичний письменник цього не зробить, а запропонує свою обробку пушкінського тексту, повториться неприємна ситуація, в якій опинився сам О. С. Пушкін, переказавши (а подекуди переспівавши) корпус фальсифікованих П. Мериме «Пісень західних слов'ян». За влучним спостереженням Г. В. Геге-

ля, в народній пісні «поет не вирізняється в якості суб'єкта, а входить до свого предмета й губиться в ньому» [176, с. 505]. Складається враження, що слов'янським літераторам тієї доби така архаїчна авторська позиція здавалася естетично привабливою.

Відтворювалася ця ситуація і в українській літературі. Ось Р. Ш. (Руслан-Маркіян Шашкевич) у розділі «Из чешкои Корольодворской рукописи» славнозвісної «Русалки Дністрової» перекладає розділ «Олень» відомого чеського патріотичного фальсифікату. Оскільки джерело-фальсифікат використовує загальнослов'янські образність та прийоми баладної творчості, у М. Шашкевича вийшло наслідування народної пісні, забарвлене деякими фарбами й вітчизняної народної поезії [177, с. 110–111]. Самий же переклад М. Шашкевича, як і більш вдалі переспіви з «Краледвірського рукопису», надруковані М. І. Костомаровим, є невід'ємною часткою української поезії – в той час як широке використання Костомаровим-етнологом «міфологічної» інформації з «Краледвірського рукопису», «Суду Лібуші» та менш відомого фальсифікату «Глоси Вацерада» [178, с. 219–220, 222 та ін.] серйозно знецінює наукове значення його дисертації «Слов'янська міфологія» (1847). Однак хіба розвінчання фальсифікату так вже й не позначилося на нашому сприйманні поетичних творів, що використовують його як джерело? Мабуть ні, бо парадоксальним чином надає їм своєрідної, трохи перверсійної привабливості, особливого шарму.

Спроба розшифрувати витoki такого сприймання приводить нас до певних культурних традицій – світової та національної, що її конкретизує. За першою ще не розпізнаний фальсифікат встигає набути такої високої естетичної оцінки, яку ніяке встановлення справжнього авторства вже не може перекреслити – так було із «Піснями Оссіана»,

що зазнали загальноєвропейської слави. За національною ж традицією, патріотичні інтенції фальсифікатора якимось заступають неетичність його вчинку. Гірше, коли й самі такі тексти, виходячи з тих же міркувань, теж намагаються час від часу реабілітувати – як підроблені думи із «Запорозької старовини» І. І. Срезневського [див: 179].

Додали туману до нашого сприймання таких фальсифікацій і щонайменше три вже хвили «скептицизму» стосовно «Слова о полку Ігоревім», які не могли не залишити на пам'ятці привабливої для широкого читача пати-ни апокрифічності. І саме цією культурологічною традицією пояснюється абсурдний захист частиною української інтелігенції (між іншим, фахівцями – літературознавцем Б. І. Яценком і лінгвістом О. І. Білодідом) визнаної в світі за фальсифікат «Влесової книги».

Підсумовуючи як російський, так і західний (Дж. Сьол) досвід культурологічної інтерпретації містифікацій, петербурзький (тепер у ФРН) пост-структураліст І. П. Смирнов переконливо доводить, що в ХІХ ст. їх популярність пов'язана з особливостями – світоглядними та в галузі поетики – романтизму як стилю «вторинного» (Д. С. Лихачов) [180, с. 202–209]. Але у Д. С. Лихачова [181, с. 171–183 та ін.] поділ стилів на «первинні» та «вторинні» походить від думки Е. Р. Курціуса про існування взагалі лише двох стилів – класицизму як «простого» і маньєризму як «ускладненого» – і від пов'язаної з нею ідеї Д. І. Чижевського, за якою «стилістичний розвиток, а почасти й ідеологічний іде шляхом постійного хитання між двома постійними полюсами», які подаються описово, але близько до визначених Е. Р. Курціусом [180, с. 28–30]. Ще раніше за трохи іншими параметрами Ф. Штрих протиставляв одвічний класицизм одвічному ж романтизмові, у той час як Е. Ауербах – тенденцію до «чистоти» стилю

потягу до «змішування» їх. Неважко побачити, що всі ці детермінації є молодшими сестрами Шіллерової, в якій розрізнялися поезія «наївна» та поезія «сентиментальна». До цього кола ідей слід додати також теорію «очуднення» (В. Б. Шкловський) і концепцію «відштовхування» від джерела літературного розвитку (Ю. М. Тинянов), що ними російські формалісти ніби описують механізм «хитання» стилів.

Тож і виходить, куди не кинь, що захоплення «Влесовою книгою» є ще одним з виявів справді позачасового, майже містичного потягу української літератури до романтизму.

Отже, резервуючи за собою право повернутися до цієї думки, зупинимось поки що на констатації того, що містифікації на кшталт «Пісень Оссіана» або «Влесової книги» є, по-перше, спробами свідомо «доповнити» або реконструювати втрачені елементи вітчизняної першокультури, по-друге, несвідомим або напівсвідомим наслідуванням при цьому архаїчних форм літературного фольклоризму.

На Заході вироблено й доволі докладну класифікацію позафольклорних імітацій творів справжньої усної традиції. В українській фольклористиці над спеціальними термінами для визначення сукупностей парафольклорних текстів українські вчені не замислювалися. У світовій науці перший такий узагальнюючий термін запропонував відомий американський фольклорист Р. Дорсон. 1950 р. він надрукував розвідку «Фольклор і фейклор», де традиційному фольклору як справжньому, автентичному протиставив «фейклор» («дослівно фальшований фольклор»), підробку («fake») під явища народної усної традиції [181, р. 335–343].

Через майже сорок років у статті для німецької “Енциклопедії казки” Р. Дорсон повторює основні тези вже неодноразово на той час передрукованої розвідки 1950 р.

(зокрема, значення фейкlorу – “новоутворення, автентичною є усність” і розглядає праці своїх послідовників, що прийняли цей термін, зокрема, монографію Т. П. Коффіна «Непевна слава: Фольклор і американська революція» (Детройт, 1971) і розвідку У. Фокса, «Фольклор і фейкlor: Деякі соціологічні подробиці міркування» (1980). Р. Дорсон, зокрема, підтримує інтерпретацію У. Фоксом фейкlorу як результату збіднення традиційної культури, адже «поганий фейкlor витісняє добрий фольклор». Імітуючи фольклорну традицію в деяких її суттєвих рисах, фейкlor, проте, стандартизує її, орієнтуючись на певні банальні масмедійні вироби, що прикрашають минуле і руйнують історію. «Таке нівелювання ослаблює життєздатність народної традиції, розмиває чіткі абриси регіонів, ремесел, архаїчних груп населення, етнічну та релігійну їх окресленість”. Р. Дорсон доходить висновку, що запроваджений ним термін «фейкlor» уже закріпився у фольклористичній термінології як корисна й перспективна складова її частка. При цьому “для деяких вчених він є прийнятним саме через те, що передбачає фахове використання лише однієї ознаки, що відокремлює посередника автентичної усної традиції від неї самої, нею є присутня у фейкlorі сила з ефектом викривлення, яка гальмує розвиток творчої фантазії та пригнічує культурну різноманітність” [184, S. 800–802].

Проте в Європі не для всіх дослідників, що зацікавилися явищем, яке отримало у Р. Дорсона назву «фейкlor», виявився прийнятним і запропонований ним термін – через, головним чином, виразний негативізм його «внутрішньої форми». Історію осмислення в Європі термінологічного «дублера» фейкlorу, «фольклоризму» (або «фольклоризму»), що має вже цілком нейтральне емоційне забарвлення, подає спеціальний огляд словенської дослідниці

М. Станонік (1996). “Засновником концепту «фольклоризму» в етнології” М. Станонік називає німецького етнолога Г. Мозера, котрий вже у 60-х рр. ХХ ст. запровадив до наукового обігу цей термін у вище окресленому значенні, вбачаючи в ньому “феномен», що “вже існував у культурі в минулому і не є продуктом сучасності», а в цьому імітаційному подвійнику народної культури в цілому вирізняючи й «словесний фольклоризм» [185, р. 71].

Тепер на Заході цей термін існує в двох версіях – англійській (folklorism) і німецькій (Folklorismus). Щоб уникнути черговий плутанини в українській фольклористичній термінології, пропонуємо вживати відповідник другій, німецькій версії – «фольклоризмус».

На думку польського дослідника Р. Суліни, “словесний фольклоризмус” з’являється як результат вільного вибору носія культури, “він не нав’язується силою, як і не обумовлюється соціальними умовами, і це є те, що відрізняє фольклоризмус, разом з іншими речами, від фольксінесу (folksiness) в ідеологічному сенсі, хоч його враження можуть бути використані для супроводження ідеологічного послання” [185, р. 72].

Стосовно протиставлення “фольклоризмусу” і «фольксінесу» слід відзначити, що останній є для нас новим терміном, але явище, що стоїть за ним, українському гуманітарієві знайоме до болю. Що ж до власне зазначеного протиставлення, то подібне, приміром, має на увазі В.Скрипка, коли в «перебудовній” статті протиставляє анонімну пісню «Була зима з відлигою...» всім іншим текстам псевдофольклорної “Ленініани” [186, с. 69–70].

Своєрідність української версії «фольксінесу» полягає, по-перше, в тому, що деякі його форми виникали й тоді, коли держави, що його могла б нав’язувати, ще не існувало (в Західній Україні до 1939 р., в діаспорі), тобто державний

спонсор, замовник і цензор відповідної діяльності лише проектувався в майбутнє. По-друге, форми українського фольклору активно і досить винахідливо використовувалися комуністичною пропагандою, котра за логікою речей мала бути принципово ворожою до будь-якої національної традиційної культури. Цей дивний симбіоз виправдовувався абсурдною з погляду гегелівської діалектики тезою, що лунала аж до останніх днів СРСР: «У братській сім'ї народів СРСР розквітає культура Радянської України, національна за формою і соціалістична за змістом» [187, с. 19]. Платня, яку за дозвіл на існування вимагали від традиційної усної культури, була високою – практично йшлося про перетворення її на фольксінес. Так, 1939 р. на семінарі билинних співців Ю. М. Соколов визначив їм завдання – «створити такі твори, котрі всьому народові показали б усю велич нашої епохи, зуміли б розповісти всьому народові про величезну відстань між старим і новим життям, котрі показали би, яке щастя для нас усіх, що ми живемо в соціалістичній країні» [188, с. 573]. Через 15 років М. Рильський, міркуючи про «творчість радянського народу», запевняв, що вона – “наскрізь бойова. Вона не жаліє найгостріших стріл проти іноземних загарбників, проти паліїв війни, проти внутрішніх ворогів народу”. І вона ж «славить працю, соціалістичну працю, славить нове життя, славить усе прогресивне» і т. п. [189, с. 19]. Тож фольклор розглядали не як явище людської духовної діяльності, що розвивається за своїми внутрішніми законами, а як щось на кшталт усної преси тоталітарної держави, якою ця держава володіє і якою вона відкрито маніпулює.

Українські фольклористи добре знайомі не лише з ідеологічно та державно організованим «фольксінесом», але і з фейклором та «фольклоризмусом». Так, у славнозвісних “Записках о Южной Руси” є приклади і безумовного

фейклору (написана О. Шишацьким-Іллічем «Казка про бога Посвистача», П. О. Кулішем передрукована як «Дума-сказаніє про морський похід “старшого князя”-язичника в християнську землю» [75, с. 172–178]), і “фольклоризмусу”, до якого відносимо запис українського *visione*, подорожі старої Дубинихи на той світ, що його сам Куліш рекомендує як «компіляцію, зроблену в дусі народної поезії» [75, с. 304].

Ми тут розглянемо лише деякі особливості українських версій цих парафольклорних явищ, пов’язані із своєрідністю їх мовних форм. Почнемо з фейклору. Коли на Заході у функціонуванні фейклору підкреслюють “економічні категорії, такі, як привертання уваги, масова продукція, ринок і торгівля” саме у словесної його версії, і навіть “словесний фольклоризмус” називають «комерційною версією» словесного фольклору [185, с. 75], то в Україні комерційний характер більше притаманний фейклору ремісницькому і видовищному, аніж словесному: останній, як правило, створювався інтелігентами, якими не сподівання зиску керувало, а честолобство і патріотизм.

Автор-інтелігент, створюючи свою підробку під фольклорний твір, неминуче стикався з необхідністю підробки й мови такого твору. Інколи він, як О. Шишацький-Ілліч у згаданій «думі-сказанні», відбиває в тексті фальсифікату й мовлення власної страти: наприклад, рядок “Тогді старі голови стали князя резонити...” містить галліцизм, перейнятий, можливо, через російське посередництво, як, мабуть, і невживані в українській мові церковнослов’язнізми, як от: «карабелі вражескі», «Бог настоящий». Знайомий із «Словом о полку Ігоревім» (на це вказують відповідні ремінісценції) та з літературою про цю пам’ятку, фальсифікатор знає, що в давніх текстах є своєрідні словосполучення та гапакси, то ж і він і собі конструює словоспо-

лучення «пир пировать», «човни бударажить» (актуальне значення російського запозичення Б. Д. Грінченко виводить з контексту: «споряджувати» [190, с. 105]), казкову формулу «Не прикажи нас казнить і рубать» (за російським зразком: «Не вели казнить, вели миловать»), постійні епітети “по круглому морю”, «кріпким медом», слово «важить» вживає у невластивому значенні (за контекстом – ‘переконувати’) та запроваджує гапакс «чайми» (начебто у значенні ‘реї’).

На насиченість тексту русизмами звернув увагу П. О. Куліш, зазначивши у примітці: “Мова самої думи до того наближається до загальноновживаної російської мови, що суцільний переклад був би зайвим”. Гадаємо, що до русизмів фальсифікатор звертається свідомо, бо намагається імітувати ситуацію, коли в українському фольклорному записі ХІХ ст. відбивається мова давньоруської язичницької давнини, де були й передукраїнські, і передросійські компоненти. П. Куліш підхоплює цю «гру», подаючи гіпотезу, що словосполучення «радним (полонізм – С.Р.) слугам» співалося “старосвітськими баянами – ратнымъ слугамъ. виправлення пізніших часів, але оповідач має свій резон і не відходить від змісту «старыхъ словесъ». Чури в козаків були не лише ратними, але й радними слугами (тобто слугами-радниками)”. Як бачимо, навколо явища фейклору створюється атмосфера наукової реконструкції та обговорення питань з історії мови.

Що ж до фольксінесу, то стосовно його української радянської версії можна казати про два етапи фабрикацій, кожному з котрих відповідає й відповідний тип побудови мовної форми. Перший етап репрезентує епізод, коли 1923 р. кобзарі С. Пасюга з Білгородської області, П. Гащенко і П. Древченко з Харківщини та Г. Цибка зі Запорозької області склали «думу» під назвою «Про військо Червоне,

про Леніна-батька і синів його вірних» [122, с. 418–429]. Залишилися спомини двох співавторів, частково опубліковані Б. П. Кирданом. Один з них, С. Пасюга, сказав, що «думу створювали не для себе, а для суспільної користі» [122, с. 480]. Якщо ж згадати, що робилося це у Харкові, тодішній столиці УРСР, а кобзарі зібралися з різних кінців країни, не важко здогадатися, що «суспільною» була й ініціатива створення цього тексту. Запис тексту зробив від П. Древиченка вже 1928 р. Ф. Дніпровський, котрий, безперечно, «думу» й відредагував, і дописав. Рука освіченого літератора легко впізнається насамперед у рефренах, думовій поетиці взагалі непритаманних – великому, в 7 стереотипних рядків (« – А нумо, співці-кобзарі | На голос давайте зтягнем | Та вдаримо в кобзи журливі, | Хай струни орлами клекочуть...»), створеному під впливом рефрену «Пісні про купця Калашнікова» М.Ю.Лермонтова, і меншому, в 4 рядки, але з початком, від якого моторошно стає:

Трупи ворожі заорюються в ниву

Плугами нової України...

Книжною романтикою віє й від фраз «Ніч вороном чорним упала на землю» або «Удовою затужила осінь над степами», від ремінісценції зі «Старої Ізергіль» М.Горького («І з того великого серця бучного | Посипались іскри-стожари») або ж від авторської версії епічної “теми”, котру в ХІХ ст. лірник Архип Никоненко назвав «темним похороном»:

Собирайтесь, хижі птиці,

На пир пирувати,

Кличе вас на пир кривавий

Помста – страху мати.

Цікаво, що в останньому випадку власна літературна творчість записувача потягла за собою й русизми, і навіть те ж саме ж невластиве українській мові словосполучен-

ня «пир пирувати», яке ми вже зустрічали в фальсифікаті О. Шишацького-Ілліча. Водночас більшу частина тексту, яка ж недаремно й пригадалася пізніше кобзарям–співаторам під назвою «Яблучко», складають частівки – народні (українські та українізовані російські) та складені на їх зразки та за їх моделями самими кобзарями, до того ж скомпоновані ними ж у своєрідну «хроніку» громадянської війни на Україні. Зрозуміло, що русизми з’являються й тут («А попи до бога тоже: – Поможи Махнові, Боже!»), але в усій думі немає й жодного думового церковнослов’янізму, жодного “гомерівського епітета”, жодної думової формули. Мова тексту не містить і виразних діалектизмів.

Остання особливість радянської «думи» 1923–1926 рр. знаходиться в річищі загальної тенденції, описаної стосовно вже «фольклоризму». Так, Г. Баусінгер висуває, серед інших, і такий критерій для визначення “фольклоризму”: «залишаючи свою локальну ідентичність, феномен отримує ширший характер, такий як регіональна ідентичність» [191, S. 1405–1410]. І. Трдіною відзначено важливий для нас аспект цього явища: «literary folklore завжди регіонально обумовлений через свою звукову модель, у той час як писемні записи та їх адаптації для загальної публіки є суб’єктом компромісу, тому що вони стають придатними для широкої аудиторії лише тоді, коли вживають новішу літературну мову» [192, S. 35; цит. за: 185, р. 74].

В українському фолксінесі діалектні особливості спочатку знімаються при редагуванні, а на другому етапі, до котрого ми тепер і переходимо, текст відразу створюється літературною мовою. Тепер вже залучення тих же кобзарів для створення радянських «дум» необов’язково, вони, як на цьому наполягає М.Т.Рильський, можуть бути “написані й надруковані, приміром, радянським інтелігентом Володимиром Перепелюком” [189, с. 50]. Освічений ав-

тор такого тексту може й приховуватися – як автор «думи» «Непорушна дружба (Дума про воз'єднання України з Росією)», надрукованої з такими туманними реквізитами: «Записана від учасників самодіяльного ансамблю кобзарів виробничого комбінату Київського міського товариства сліпих. Думу створено 1953 р. в Києві» [122, с. 150]. Текст ретельно відредаговано (в лексиці жодного русизму, не кажучи вже про діалектизми, церковнослов'янізми або полонізми), доволі тонко стилістично забарвлено «під думу» – навіть рядки, де зосереджено ідеологічний point:

Гей, що з тої пори триста років минає,
Та ж не горе козацьке,
А наше щастя радянське
На Україні цвітом весняним буяє
І Кремлівська зоря його осяває! [122, с. 435].

Але найболючішими для сучасної української фольклористики можуть стати результати тверезого осмислення національної версії явища, на Заході названого фольклоризмом. На думку М. Станонік, казати про явище “словесного фольклоризму” можна вже тоді, коли «певний феномен є вирваним із його природного оточення й відокремленим із його своєрідного контексту в чужому оточенні, якщо не ампутованим, бо, як правило, його подальше функціонування приречене на текстуальний рівень, у той час як він позбавлений двох інших рівнів, тобто його текстури та контексту. Отже, він може бути прирівняним до сухої рослини в гербарії, настільки відмінної від рослини, що росте в дикій місцевості» [185, р. 73–74]. Як легко впевнитися, сказане стосується будь-якого запису фольклорного тексту.

Вивчення ж на Заході словесного фольклоризму (literary folklorism) передбачає, що в автентичній усній традиції йому відповідає словесний фольклор (literary folklor),

останній ж, у кращому разі (як це бачимо у праці М. Станонік) розглядається як мовний компонент ширшого синтетичного об'єкту усної традиції. У нас же ще жива радянська традиція ототожнення фольклору з літературою, звідси у праці провідного лінгвофольклориста знаходимо парадоксальні визначення «фольклор як певне зведення писемних пам'яток», «фольклор як окремих різновид художнього стилю або ширше – окремих функціональних стилів літературної мови».

Як би там не було, фіксація лише мовної форми фольклорного тексту суттєво збіднює ту інформацію про нього, що стає часткою культури людства. А в наших архівах таких записів чи не 99 відсотків! Але ж і мовна форма свідомо спотворюється фольклористами, адже й прогресивніші як на цей час принципи видання фольклорного тексту, вироблені В. Я. Проппом і прийняті в українській фольклористиці, передбачають можливість підтягування до літературної норми його фонетичних особливостей (тому, мовляв, що фольклорист у своєму записі неспроможний їх правильно зафіксувати). Це теорія, а на практиці фольклорні тексти, що до них може звернутися мовознавець, і рукописні, і друковані, як правило, мають сліди редагування і без таких обмежень.

Ось приклад. Праворуч подаємо фрагмент тексту казки в записі XIX ст., ліворуч – його ж варіант у сучасній хрестоматії для студентів-філологів:

От вона узяла у хрелівни гроші і дає безногому. А він її й питає: «Скажіть міні», каже, «чого ви, не во гнів вам, на виду такі жовті?»

Вона каже: «Так міні Бог дав!» да й здихнула» [5, с. 76].

От вона взяла у фрейліни гроші й дає безногому. А він її й питає: – Скажіть мені, чого ви, не у гнів сказано, на виду

такі жовті?

Вона каже:

– Так міні Бог дав! – та й зітхнула” [193, с. 150].

Накопичення подібної редакторської правки виводить текст у сферу безумовного “фольклоризму”.

Деякі висновки. Врахування досвіду осмислення в зарубіжній фольклористиці різноманітних форм фальсифікації та «трансплантації» традиційного фольклору до новітньої культури є корисним і для українських мовознавців. Воно вимагає від них більшої суворості у відбракуванні текстів для дослідження, при цьому дослідник має бути готовим до ситуації, коли друкований текст може виявитися непридатним навіть для студій над поетичною мовою фольклору. Надійнішими є фахові записи діалектологів, а в деяких випадках у мовознавця залишається можливість підготувати матеріал самому за допомогою диктофона або, ще краще, відеокамери.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Фолксінес – це... 1. ... будь-яка підробка під фольклор. 2. ... підробка під фольклор, що підтримується державно. 3... будь-яка містифікація. 4. ... підробка фольклору для заробітку.

Відмінникові. Чи не розпізнані фальсифікати здатні зіпсувати враження від сприймання ідентичного фольклору?

3. 2. 3. Типологія фіксацій ідентичного фольклору

Переконавшись, що текст справді відбиває усну традицію, текстолог – якщо перед ним рукопис – має визначити, до якого саме типу запису він належить: це може бути запис, зроблений кваліфікованим збирачем; запис не фахівця; самозапис виконавця; текст походження усного, але такий, що пройшов через кілька стадій переписування.

У першому випадку треба також установити, із чим конкретно маємо справу – з польовим записом (це найнадійніше джерело тексту), або з чистовиком, тобто вже начисто переписаним польовим записом. Чистовик, у свою чергу, міг бути створений для зберігання у власній колекції, для колеги-аматора, або в процесі підготовки запису до видання. Важливо також з'ясувати, чи переписувачем був сам збирач, а якщо ні, то чи був то професіональний писар, із тих, хто виконував у ХІХ ст. функції сучасної друкарки. Річ у тому, що помилки при переписуванні фольклористом і таким писарем будуть різні.

Записи некваліфікованих збирачів виникали найчастіше у відповідь на згадані вище етнографічні та фольклористичні програми. Автори таких текстів іноді просто не були достатньо письменними, щоб більш-менш правильно відбити мовну форму твору. Іноді помітно, що такі тексти проходили «цензуру» записувачів. Ось приклад: 1927 р. Етнографічна комісія ВУАН розіслала своїм кореспондентам (а були це, як зазначає в уже цитованій статті А. М. Лобода, «труд- та профшколи, робфаки, ВИШ'і, райметодкоми й райкультвідділи, сельбуди, хати-читальні, селькори та комсомольці») анкету із запитаннями про святих Касіяна й Миколу; серед отриманих відповідей був і лист співробітниці райвиконкому з Великого Токмака на Мелітопольщині, що містив цікавий запис легенди – але з таким

початком: «Шумить, бушує море...». Дія відбувається «на пароплаві», Бога принципово названо «всебачущим» (в іронічних лапках) [194, с. 73–74, 87]. Немає сумніву, що в таких записах збережено лише перебіг сюжету справжніх текстів усної традиції.

Цінність самозаписів для вивчення народної культури важко й переоцінити. Проте працюючи з ними слід пам'ятати, що сам виконавець ніколи не відтворює текст «з голосу», а видобуває з пам'яті, отже, зникають, як правило, повтори – коли це пісня, а прозовий текст теж підсвідомо скорочується.

Нарешті, маючи справу з текстами, котрі пройшли кілька етапів переписування (пісні у співаниках, відомих із XVII ст., у дівочих і дембельських «альбомах» недавнього минулого тощо), треба бути готовим до зустрічі з тими ж слідами естетичної інтерпретації твору переписувачами, що з ними стикається дослідник рукописної традиції в літературі середньовіччя. Працюючи із сучасними рукописними співаниками, фольклорист кожного разу змушений перевіряти, чи не літературного походження пісня та чи не переписано традиційну народну пісню з книжки; зустрічаються в них і записи, зроблені під час радіо- або телепередач.

Маємо бути готовими й до ситуації, коли текст, записаний від інформанта, походить із писемного джерела. Так, Б. П. Кирдан у своїй антології думового епосу надрукував два записи 10-х рр. XX ст. думи «Втеча трьох братів...», зроблені від лірника І. Х. Мережка. Під одним з них у рукопису Д. І. Яворницького сказано, що лірник завчив цю думу «за якоюсь книжкою, котру йому читали» [122, с. 449]. Тут друкована (а можливо, і рукописна) книжка стає посередником між двома етапами усної традиції думи.

Що ж до усних версій суто літературних творів, то

фольклорист найчастіше зустрічається з ними у трьох випадках. Перший, найпоширеніший і найкраще досліджений (праці В. Г. Бойка, Г. А. Нудьги та ін.), це той, коли до усної традиції потрапляє пісня літературного походження; такі твори й народ вважає за свої. Другий – це коли життє або апокриф стає джерелом для народної християнської легенди. Яким чином відбувалася тут трансмісія в давнину, можемо тільки здогадуватися: тепер оповідач використовує тексти, почуті в церкві або прочитані в книзі ним самим або кимсь іншим. До третього випадку нещодавно привернула увагу фахівців американська фольклористка Н. Кононенко, яка, по-перше, дослідила явище диктування при навчанні учнів кобзарями та лірниками, а, по-друге, доводить, що через це українське середовище професійних співаків «було дуже сприйнятливим до введення писаного тексту. Писаний текст, прочитаний сліпому, був, по суті, ідентичним усному тексту», тому до репертуару лірників «дуже вільно» входила поезія «літературного походження», зокрема церковна й «така, що продукувалася бурсаками» [195, с. 145]. Слід нагадати, що фольклорними такі тексти стають лише тоді, як отримують ознаки варіативності.

3. 2. 4. Датування, локалізація, атрибуція

Тепер текстолог ставить перед собою завдання визначити текст у часі та просторі, а також прив'язати його до певного суб'єкта усної традиції (або атрибутувати).

Датування тексту може здійснюватися, виходячи з внутрішніх прикмет його, відомих нам обставин його «зовнішньої» історії, а також шляхом вивчення його матеріально-го втілення, запису. Найвірогідніший час постановки запису,

деталі, варіанта, версії, редакції, твору знаходимо десь на перехрещенні двох допоміжних датувань – *terminus ante quem*, або дати, раніше якої не могло з'явитися певне явище, та *terminus post quem*, або дати, пізніше котрої не міг виникнути текст.

Палеографічне (або неографічне) дослідження запису дозволяє отримати лише *terminus post quem*. Справді, коли на папері рукопису польового запису знаходимо водяний знак, повний відповідник якого в певному альбомі філіграней датований 1832 р., річ ясна, що даний запис міг бути створений тільки після цієї дати. Аналіз внутрішніх особливостей тексту та його «зовнішньої» історії може дати матеріал для обох допоміжних датувань. Найпростіший приклад. У славнозвісній збірці «руської трійці» «Русалка Дністровая» надруковано баладу про загибель Довбуша («Гей попід гай зелененький...»). Відомо, що цій книжці, що вийшла 1837 р. «у Будим» (Будапешті), передувала спроба видати 1834 р. іншу збірку під назвою «Зоря» з тими самими фольклорними текстами. Ураховуючи молодий вік М. С. Шашкевича, І. М. Вагилевича, Я. Ф. Головацького, можна з певністю датувати цей запис часом не пізніше початку 30-х рр. XIX ст. З іншого ж боку, саму баладу, що зберігає деякі правдиві деталі відображеної в ній історичної події, створено було після вбивства О. В. Довбошука-Довбуша, яке сталося 1745 р., а той варіант, котрий знаходимо в «Русалці Дністровій» – після арешту та страти в Чернівцях його товаришів.

Завдання встановлення місця запису, або локалізації, виникає, головним чином, якщо текст не паспортизований або якщо паспортизація викликає сумнів. Завдання це надзвичайно складне, навіть складніше за датування. Щоправда, діалектні особливості дають можливість широкої локалізації, проте лише в тому випадку, коли їх не згладже-

но в запису. Іноді допомагають згадані в тексті географічні назви. Коли дія пісні відбувається в Києві або в Полтаві, це, як правило, нам мало що дає, проте якщо з'являються назви населених пунктів, відомих лише мешканцям певної місцевості, або такі ж назви гір, лісів, долин – та ще в незвичних контекстах, тоді сумніву в місцевім походженні варіанта не виникає. Коли, приміром, пісня починається словами «Загуду, загуду, у Щасновці не буду...» і має помітку «З Чернігівщини», не підлягає сумніву, що цей запис зроблено десь у теперішньому Бобровицькому районі, у самій згаданій Щасновці або неподалік.

У літературознавчій текстології наступне завдання, атрибуція, передбачає присвоєння анонімного твору певному авторові. Оскільки ж у фольклорі явище авторства дуже своєрідне (див.: 1.3), тому й наповнення терміна «атрибуція» тут ширше, а в дослідників більш вдалими і доказовими виходять атетези – доведення неможливості атрибутивати твір певному авторові. Так, фахівці аргументовано доводять, що одна пісня не була складена гетьманом Іваном Мазепою, а інша – розбійником Устимом Кармелюком. Що ж до власне атрибуції, то у фольклористиці так називають і присвоєння певного варіанта думи в неспартизованому записі тому чи іншому кобзареві або ж не менш копіткі дослідження, що дають можливість віднести певну групу пісень у збірнику до репертуару певного не названого публікатором співця. У російському ж епосознавстві атрибуцією називають навіть «визначення «вчителя» того чи іншого билинного співця» [117, с. 153].

Окрему проблему становить атрибуція запису певному фольклористові, що дозволяє, у свою чергу, зробити деякі важливі висновки – щодо якості запису, іноді місця, часу записування тощо. Інколи в цій ділянці фольклористичної текстології відбуваються маленькі, але справжні відкрит-

тя. Порівняно недавно з'ясовано було, наприклад, що О. О. Потебня не лише віддавав свої записи пісень до збірок А. Л. Метлинського, М. В. Лисенка і П. П. Чубинського, але й сам склав і підготував до друку збірку, у науці відому досі за ім'ям спонсорки – «Українські пісні, видані коштом О. С. Балліної» (СПб., 1863). Це видання серед трьох «учених праць» молодого тоді філолога називає в офіційному поданні попечитель Харківського навчального округу К. Фойхт у відповідь на запит (з грифом «Секретно») Міністерства народної освіти про «моральні та вчені достоїнності п. Потебні» [196, с. 56–58]. Запит викликано публікаціями в російській реакційній пресі про українофільські виступи О. О. Потебні під час закордонного від'їзду; відгук К. Фохта про вченого був прихильний, водночас об'єктивно оцінював його політичні настрої. У такому контексті свідчення про авторство збірки сумніву не викликає.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Локалізацією тексту у фольклористичній текстології називають...

- 1.... установлення його місця на хронологічній шкалі.
2. ... виправлення помилкових написань географічних назв на правильні.
3. ... установлення місця запису.
4. ... кодування в шифрі рукописного запису місця його зберігання в архіві.

Відмінникові. Сучасна дослідниця доводить, що ім'я та прізвище Марусі Чурай у середині XVII ст. мали звучати як «Маря Чураївна» [197]. Чи можна це вважати аргументом на користь датування легенди про цю полтавську співачку XIX ст., коли форми «Маруся Чурай» відповідали ономастичній нормі?

3.3. Emendatio. Герменевтика, кон'єктуральна критика і реконструкція

3. 3. 1. Фольклористична герменевтика

Прийшла нарешті черга головного, найвідповідальнішого прочитання тексту, що матиме за мету справді адекватне його розуміння – з одного боку, як певного етапу розвитку усної традиції, а з другого – як замкненої, цілісної знакової системи. Тут уже треба долати ті естетичні, звичаєві, світоглядні кордони, що відокремлюють носія усної традиції, інформанта, від читача-фольклориста – представника сучасної міської космополітичної культури.

Фактично фольклорист має тут справу з тією самою проблемою, що її вже кілька століть вирішує герменевтика – стара добра наука про способи вірного прочитання та інтерпретації Св. Письма, котра у ХХ ст. стала загальнофілософською. Ось одне із споконвічних її правил, що його живий класик герменевтики Х.-Г. Гадамер формулює таким чином: «Ціле належить розуміти на підставі окремого, а окреме на підставі цілого». Ідеться про те, що первісне цілісне та інтуїтивне враження про текст, його «визначення наперед» (Vorgriff) має перевірятися аналізом його частин, а утворене таким чином уже достовірніше уявлення про ціле дозволить із цим новодобутим знанням повернутися до розуміння деталей. З іншого ж боку, самий текст можна адекватно зрозуміти лише як частку контексту, що його Х.-Г. Гадамер розглядає як «традицію», цебто весь попередній розвиток даної культури.

У фольклористиці поняття герменевтичної «традиції» наповнюється дуже широким і багатим змістом – від історії тієї регіональної версії, до якої належить досліджуваний текст, і до поетичної надсистеми світового фолькло-

ру. Так, текст казки «Про козу, чарівне свистало й чудодійний макогін», що її від О. Івасюк у місті Кіцмані «записав та впорядкував» М. Г. Івасюк [198, с. 22–26], має розглядатися (а) у контексті репертуару цієї казкарки; (б) у контексті новелістичної казкової традиції Буковини; (в) серед західноукраїнських, (г) українських, (д) слов'янських, (є) євразійських утілень традиційного сюжету АТ № 1539. Окрім того, щоб установити, якою мірою при «впорядкуванні» збережено текст казкарки О. Івасюк, необхідно результати розгляду поетичної системи її казки порівняти з індивідуальною манерою письменника М. Г. Івасюка, автора романів, повісті, оповідань.

Віддалившись у такий спосіб від тексту, треба якось і повернутися до нього, або, як про це слушно нагадує нам Х.-Г. Гадамер, «необхідно розуміти текст на підставі його самого». Проте тепер фольклорист повертається до аналізу тексту, уже збагачений інформацією про ту традицію, що спричинилася до створення цього неповторного, індивідуального явища. Це останнє прочитання тексту можна назвати феноменологічним. На цьому етапі текстолог остаточно встановлює текст, відповідно до свого розуміння його розставляючи пунктуацію, розбиваючи його на абзаци – якщо текст прозовий, а у віршованому ще й змінюючи, коли є потреба, розбивку на вірші та пропонуючи свої виправлення помилок (кон'єктури).

3. 3. 2. Кон'єктури у фольклористиці

Виправлення помилок становить уже перехід до наступного завдання, що встає перед фольклористом-текстологом. Це емендація. Тут, насамперед, необхідно чітко розмежування таких операцій емендації, як кон'єктура (у

старій термінології – *divinatio*) і реконструкція.

Висунення кон'єктур до тексту або його кон'єктуральна критика є найскладнішою і найвідповідальнішою частиною праці фольклориста-текстолога. По-перше, тут є необхідним ясне розуміння, на якому етапі історії тексту зроблено те механічне викривлення, ту помилку, що до неї доречно запропонувати кон'єктуру. Треба відрізнити, наприклад, помилку в тексті запису від помилки в тексті природного варіанта виконання. Так, у найстаршому, 1805 р., записі думи «Втеча трьох братів...», зробленому, як гадають, В. Ломиковським від кобзаря Івана, читаємо:

Самъ собѣ козацѣ думае-гадае,
Что его безъ хлѣбѣя, безъ ведѣя знемогае.

В інших варіантах маємо «безхліб'я» та «безвіддя». Немає сумніву, що й Іван рецитовав так само, але помилився записувач, котрий у слові «безвіддя» замість «ѣ», що в нього передає, як правило, українське «і», написав «е». Отже, це помилка запису, а не виконання, і кон'єктура має пропонуватися до тексту запису. Останній же існує як об'єктивна давність, як пам'ятка культури, і певна помилка в ньому або втрата тексту (лакуна) є його невід'ємною рисою. Отже, у даному випадку при виданні тексту фольклорист повинен вирізнити своє виправлення в ньому (наприклад, курсивом), а в підрядковій примітці до цього фрагмента повторити читання запису (в даному випадку рукопису, виданого П. Г. Житецьким).

А тепер придивимося до рядка вже цитованого іншого запису цієї ж думи, зробленого П. Кулішем від А. Никоненка: «Опрані кульбаки, добич із коней скидайте...» Поставивши після слова «кульбаки» позначку, П. Куліш подав «Пр.[имечание] п.[евца]»: «Хто його знає, що то

було таке!» Таким чином, безумовно помилкове й незрозуміле «опрані» належить до тексту виконання. П. Куліш переклав словосполучення «опрані кульбаки» російською мовою як «дорогие седла» (бо випрані?). Б. П. Кирдан зрозумів «опрани» як іменник («опрани, кульбаки»), не знаючи, мабуть, про вдалу кон'єктуру, що її наводить Б. Д. Грінченко: «Опраный, а, е. В думѣ: вм. оправный...» (Грінченко. Словарь..., т. 3, с. 60). Отже, лірник не зрозумів словосполучення «оправні кульбаки», тобто сідла, оправлені тисненою шкірою або сап'яном, коштовні турецькі сідла, недаремно названі поруч із «здобиччю». Що ж реконструює тут кон'єктура, наведена Б. Д. Грінченком? Той текст, що його засвоював колись, не все в ньому розуміючи, лірник Никоненко від свого вчителя.

Кон'єктуральна критика тексту – це «вищий пілотаж» текстології, вона вимагає від науковця не лише глибоких і різноманітних знань, а й чутливості до естетичних особливостей тексту, яка дає можливість здійснити, коли використати термін герменевтики, «вчування» в нього. Текстолог змушений маневрувати між Сцїллою побожної естетизації помилок невправного виконавця і Харібдою гіперкритики. І все ж таки шляхетніше вдаватися до принципу «презумпції естетичності» та, перш ніж зважуватись на кон'єктуру, спробувати зрозуміти неясні явища тексту як результати свідомої естетичної діяльності. Важко, наприклад, і перелічити непотрібні кон'єктури, що пропонувалися до тексту «Слова о полку Ігоревім» протягом двох століть його вивчення!

А ось приклад гіперкритики. Запис думи «Федір безрідний, бездольний», зроблений М. А. Цертелєвим 1814 р. в Полтавській губернії, містить таку деталь похорону козака:

У семип'ядні пищалі гримали,
У суремки жалобно вигваляли!

Б. Д. Кирдан у цитованій антології ставить після слова «вигваляли» позначку й коментує: «Тут викривлено, треба: вигравали». На перший погляд, і справді «треба»: у думі «Івась Коновченко», записаній тоді ж і від того самого невідомого співця тим же збирачем, ця деталь цієї ж формули була: «У суремки жалібно вигравали». Проте відомо, що формули варіюють, навіть у одного виконавця. Само ж «вигваляли» можна розглядати як фонетичний варіант слова «виквиляти», що його із значенням «издавать жалобные звуки» наводить у своєму словнику Б. Д. Грінченко й подає ілюстрацію: «Щоб барабани та не вибивали, щоб і пищалочки та й не виквиляли».

Можна зрозуміти, що епічний співець побажав підсилити жалісне звучання формули, замінивши нейтральне, а то й недоречно веселе «вигравали». Виправлення не потрібне. Але звернемо увагу й на те, що Б. Д. Кирдан цілком етично запропонував його в примітці, залишивши текст непорушним.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. Спробуйте виправити помилку. Кому, як на вашу думку, вона належить – співачці, записувачеві чи видавцю?

Коли б знала моя рідна мати,
Вона б мені вечерять прислала,
Хоч місяцем, хоч жрицею,
А хоч братом, хоч сестрицею.

(Українські народні пісні:
Родинно-побутова лірика.
К., 1964. Ч. 2. С. 250).

Г. К. Сидоренко, упорядниця збірки, на джерело цієї пісні «Ой у матінки та й на отході...» дає таке посилення: «Матеріали студентської наукової експедиції по Шевченківських місцях. Фонди Кабінету шевченкознавства Київського університету» (с. 493).

Відмінникові. У підрозділі 2.5 знайдіть атрибуцію варіанта думи певному кобзареві. Чи можливі інші пояснення особливостей цього тексту?

3. 3. 3. Фольклористичні реконструкції

Друга операція емендації, реконструкція, передбачає відтворення творів фольклору або якихось етапів їхньої усної історії, що не були свого часу зафіксовані. Так, І. Я. Франко на основі чеського запису XVI ст. «Пісні про Штефана-воєводу» (див.: 2.2) спробував реконструювати її усний текст. Реконструкції не лише яскраво відбивають творчу індивідуальність їхнього автора, але й застарівають швидше, ніж інші результати наукової діяльності фольклориста, оскільки послідовніше втілюють історично зумовлену обмеженість наукових знань його доби.

Варто також згадати, що досі в практиці світової текстології ще не було випадку, щоб реконструкція підтвердилася у разі несподіваної знахідки тексту, який намагався відтворити її автор. Але, незважаючи на помітне попередження сучасних текстологів проти реконструкцій, до них ще обов'язково доведеться повернутися українській

фольклористиці. Справа в тому, що пізнання ранніх етапів історії українського фольклору неможливе без наукового відтворення давньокиївського стану билинного епосу.

Спробуємо обговорити деякі параметри цього майбутнього наукового експерименту.

Київська Русь Х–ХІІІ ст. – одна з найбільших країн середньовічної Європи, територія якої включала до себе землі сучасної України, Білорусі, європейської Росії та частини Прибалтики. Населення її складалося переважно із слов'янських племен, але жили вони поруч із фінно-уграми і тюрками. Князі вели свій рід від скандинавського конунга Рюрика, обрусілі нащадки якого правили майже самостійними князівствами, а найродовитіший з цих володарів, за доволі складною системою успадкування (а частіше то був найсильніший, що перемагав родичів у своєрідній громадянській війні, «усобиці»), отримував київський стіл і титул великого князя київського. До державної системи Київська Русь входили і Новгород Великий та Псков, великі міста з республіканським устроєм, що запрошували до себе князів лише як військових керівників, а також тюркські племена торків і «чорних клобуків» (кара-колпаків), котрі утворювали кінну гвардію великого князя.

Влада великого князя київського, як правило, тривала недовго і не передавалася від батька до сина, до того ж (за винятком кількох десятиріч правління хрестителя Русі Володимира І Святославича та його сина Ярослава Мудрого) реально вона не поширювалася на всю територію Київської Русі. Тому й кульгають порівняння Київської Русі з середньовічними імперіями, як от: з Візантійською або Західною Римською. Тому й не витримала вона спочатку монгольської навали, а потім тиску міцніше збудованих держав-сусідів – Польщі, Литви, Угорщини, котрі

й поділили її південні та західні землі. Решта ж території залишилася під владою Золотої Орди, а з часом на ній утворилася нова, Московська держава – вже як монархія на деспотичний східний зразок.

Проте якщо політичний спадок Київської Русі залишився незапитаний нащадками, то цінність створених у ній культурних скарбів є непересічною. Крім уцілілих соборів, мозаїк і фресок, ікон та рукописних книг, до них належить і скарб усний – давньоруський епос, билини.

Але спочатку слід нагадати, що таке епос взагалі. По-перше, не всі народи та племена земної кулі мають його або мали колись, а лише мешканці Старого Світу, у котрих епос виник вже після того, як предки індіанців Америки переправилися через Берінгову протоку. Це не заважає епосу бути дуже архаїчним жанром народної усної творчості, фольклору. Епос складається з пісень, герої яких своїми надлюдськими властивостями ще близькі до персонажів прадавніх міфів, проте діють вже в епоху утворення первісних етнічних держав та війн між ними і змальовуються мужніми захисниками свого народу та його землі. Національним епосом українського народу є думи, але в минулому – й билини також.

Хоч билини й збереглися до нового часу лише в Росії, вони є власністю всіх спадкоємців культури Київської Русі – і росіян, і білорусів, і українців, і нащадків зазначених вище тюркських племен, чії воїни приймали участь в обороні спільної вітчизни (див. билину про Сухана).

Щойно висловлений об'єктивний погляд на національну приналежність билинного епосу до недавніх часів був заборонений. У СРСР діяло негласне, ні в якій «постанові ЦК» не зафіксоване, але жорстке табу на інтерпретацію билин як явища української культури, і навіть найдокладніше дослідження відбитків билинного епосу в

творах українського фольклору, розвідка київського епосознавця М.М.Плісецького «Взаємозв'язки російського і українського героїчного епосу» (Москва, 1963), як бачимо, вже в назві підкреслювало розуміння билин як епосу лише російського. Зрозуміло, що саме це шовіністичне «соціальне замовлення» виконували і деякі московські фольклористи, коли намагалися довести, що «відома нам билинна традиція є новгородською інтерпретацією руського («русского») епосу» і що вже в XIV–XV ст. «билин не було в Україні та Білорусі». Або нібито об'єднання билинних сюжетів навколо Києва було обумовлене... «виникненням централізованої Російської держави, із центром у Москві». Слід зауважити, що такі твердження викликають сувору критику з боку об'єктивних російських вчених.

Адже в розвідках кількох генерацій українських фольклористів зібрано велику кількість свідчень побутування билин на терені України в XV–XVII ст. Адже у билинах київського циклу, що об'єднують безсумнівну більшість билинних сюжетів, йдеться про Київ як політичний центр Русі, а також про Чернігів, Овруч та інші українські міста, яскраво відбилася саме українська природа. Вже один з перших записувачів билин в XIX ст., петербурзький славіст О. Ф. Гільфердинг, зазначав, що збереження в них «обставин придніпровської природи є таке ж диво народної пам'яті, як, наприклад, збереження образу «гнідого тура», який давно зник... Та чи бачив селянин Заонежжя дуба? Дуб йому знайомий стільки ж, як нам з вами, читачу, який-небудь банан. Чи знає він, що це таке – «ковила-трава»? Він не має про неї жодного уявлення. Чи бачив він хоч би раз на своєму віку «роздолля чисте поле»? ... А селянин цього краю продовжує співати про «роздолля чисте поле», немов він жив в Україні!»

Настав час повернути билини українському народові. А

для цього активно захищати справедливий погляд на національну приналежність билин перед світовою фольклористикою (там поки що вбачають у них лише російський епос), в Україні ж ввести билини до шкільного і вузівського викладання українського фольклору. Але завдання повернення билин українському народові передбачає й наукове осягнення та наступну популяризацію їх естетичних особливостей. Зрозуміло також, що слід визначитися і в такому питанні, як принципова можливість наукового відтворення форми тих билин, що звучали в Україні в XV–XVII ст. Питання це не просте. І розгляд його доцільніше почати трохи здалека – з проблеми співіснування в ці часи билин і нового національного епосу – дум.

А справді, запитає читач, – навіщо нам оті билини, коли маємо вже національний епос – думи? І взагалі – якщо й були колись ці билини в Україні, то чому вони, як от думи, не дожили до нашого часу? Відповідь на друге запитання набагато простіша: билини щезли в українців так само і в той же приблизно термін, як епічні пісні у французів і давньоанглійський епос. І зникли вони з тих самих причин, що й епос у інших європейських народів: існування архаїчного епосу не відповідала новим умовам життя та новому рівню культурного розвитку, що склалися в Європі з початком доби Відродження.

Справжню наукову проблему складає не зникнення билин як живого жанру українського фольклору, а той унікальний факт, що сталося не просто зникнення давнього архаїчного епосу (як це було, скажімо, у французів чи німців), а заміна архаїчнішого епосу, билин, на новіший, модерніший, думи. При цьому досить довго в Україні співалися водночас і билини, і думи – інакше не можна пояснити загадки дуже неповного набору в думках ознак «класичного» епосу, що контрастує з їх безперечно епіч-

ною природою в цілому. Загадка ця розв'язується, коли зважити на неповторність ситуації: жанр дум створювався, сюжетний склад їх формувався у стосунку, якщо вжити математичний термін, *д о п о в н ю в а н о с т і* з давнішим епосом, билинами. Творці нового жанру просто не мали необхідності, наприклад, складати думи про «героїчне сватання» або на інші «романічні» епічні сюжети – і просто через те, що такі пісні ще виконувалися в жанровій формі билини.

Сама ж дума розробляє сюжети, билині якраз не притаманні, наприклад, «невільницькі»: коли билинний богатир і потрапляє в полон до ворога-іноземця («Ілля і Калин-цар», «Соломан і Василь Окулович»), то лише для того, щоб невдовзі його знищити. Не знали билини і окремих сюжетів про самотню смерть воїна в полі: навіть якщо билину і спеціально присвячено містичній «загибелі богатирів», смерть героя завжди при людях.

Але унікальну в історії світового епосу заміну в одному національному фольклорі архаїчної форми епосу на принципово іншу не можна пояснювати лише чинниками культурологічними, естетичними. Коли у XIII-XIV ст. величний Київ назавжди, як здавалося, втратив політичне та економічне значення, а «свого» князя у своїй столиці заступили інокультурні, а частіше й іновірні «государі» в Сараї, Вільні, тоді київський патос билинного епосу почав сприйматися українцями як політичний анахронізм.

Можна стверджувати також, що в Україні XVI-XVII ст. билини і думи виконувалися співцями-професіоналами, що належали відповідно до різних корпорацій. Зіставимо такі факти. У «Слові о полку Ігоревім» шанобливо згадується Боян, дружинний співець XI ст., що оспівував князів. Деякі билини зображають виключно події двірського побуту, і російський історик Б. О. Рибakov навіть

приписує Боянові складання однієї з таких «боярських новел», билину «Соловей Будимирович». Папський посол А.Контаріні був 1474 р. в Києві на прийомі в литовського воєводи «Паммартіна» (Мартина Гаштольта), «протягом котрого співали співаки». Століттям пізніше шляхтич Філон Кмита Чорнобильський пише з Орші, з московського кордону, листа до підканцлера Остафія Воловича, де скаржиться, що «з голоду здох на сторожі! Помсти, Боже, господарю гріхопадєніє, хто розумієт! Бо придет час, коли будет надобі Ілії Муравлєнина і Соловія Будимировича, – придет час, коли будет служб наших потреба!» Як бачимо, себе, ватажка «прикордонників» Речі Посполитої, Філон порівнює з ватажком билинної «застави богатырської», а свого столичного благодійника, людину двірську – з героєм «боярської новели». Взагалі таке влучне пригадування з трьох десятків билинних сюжетів саме сюжету про Солов'я Будимировича (на російській Півночі, до речі, слабо поширеного) здається не випадковим.

Зібрані докупи, ці поодинокі свідчення дозволяють стверджувати, що давньокиївська традиція дружинних співців не відразу щезла в Україні. У литовську добу їх послідовники продовжували співати вже при дворах таких литовських магнатів, як «пан Мартин», котрому, мабуть, лестили прирівнювання його до колишніх володарів Києва. І навіть після унії Польщі і Литви, коли українські та литовські аристократи почали швидко полонізуватись, ця двірська версія давньоруського билинного епосу якийсь час була, сказати б, «на слуху» в таких різних і за соціальним станом, і за освітою, і за культурними орієнтаціями людей, як провінційний шляхтич-воєв'як і його двірський благодійник.

Думи ж створювалися зовсім на інше «соціальне замовлення» і, слід це відзначити, яскраво втілюють мен-

тальність цих своїх слухачів. Безженне лицарство, що національне презирство до збирання багатств доводить до абсурду, напівченці, котрі, ніби слідуючи євангельському заклику Христа (Мт. 10:10 та ін.), не мають на собі двох одежин, носики в часи воєнні та безтурботні гультяї – в мирні, ці слухачі дум і у великому пані гетьмані Богдані Хмельницькому хотіли бачити гетьмана голоти, а як було це важкувато, мріяли про гетьмана-«нетягу», то ж і придумали собі Феська Ганжу Андибера. Іншими словами, складачі дум орієнтувалися насамперед на запорозьке козацтво.

Лице ці нові народні герої, козаки, могли запобігти (і запобігли таки!) знищенню українського народу, до якого вели постійні напади кримських та ногайських татар та планомірне турецьке завоювання, з одного боку, а з іншого – постійне намагання урядових та католицьких кіл Речі Посполитої змусити українців позбутися свого етносу і прабатьківської віри. Зрозуміло, чому новий український епос оспівує саме цих нових національних героїв, козаків. Богатирі ж не те щоб зовсім були забуті (пам'ять про них збереглася досі в казках, легендах і переказах), але сприймалися народом як постаті дуже давнього, міфічного минулого, пісні ж про них більше вже не співалися.

Чи у змозі ми тепер відтворити цей забутий в народі дорогоцінний спадок княжої доби, ті пісні про богатирів, билини, які звучали в Україні ще три сторіччя тому? Щоб відповісти на це питання, необхідно подивитися спочатку, в якому стані збереглися до нашого часу відомі в науці твори давньоруського епосу.

Перші наукові записи билин належать до середини XIX ст. Якими ж постали тоді билини перед дослідниками?

Це були пісні, що виконувалися соло, як правило, чоловіками і, власне, не співалися, а співучо проказувалися

(рецитувалися) на доволі одноманітні мелодії. На відміну від сербських епічних пісень і пізніших дум, виконання билин не передбачало музичного акомпанементу, співцями ж були не «професіонали», як кобзарі та лірники, а звичайні селяни, що вчилися співати билини «для душі», щоб було чим розважити родину й сусідів довгими зимовими вечорами. Цім російським селянам і судилося стати останніми виконавцями й слухачами складно побудованих та вишуканих за стилем епічних пісень, які виконувались колись дружинними співцями на розкішних бенкетах у «білокам'яних» князівських теремах і в походах біля вогнищ, скоморохами на міських майданах і в свята на «ігрищах» та «братчинах».

Назва «билини» присвоєна, як гадають, цим епічним пісням російськими дослідниками вже в ХІХ ст.; селяни російської Півночі називали їх «старинами» або «старинками» – так само, як старіші епічні духовні вірші, не розрізняючи ці жанри між собою. Назва підкреслює сприймання співцями та слухачами змісту цих пісень як такого, що належить до сивої старовини.

Билинний вірш неримований, хоч рими інколи зустрічаються. Він має три-чотири наголоси на рядок і, як правило, дактилічне закінчення (клаузулу), тобто останній наголос в рядку звучав на третьому складі від кінця; коли ж останнє слово в рядку не відповідало цій вимозі, звичайно додавався ще один склад, наприклад: «...по полям, по широки-и-м». В поданих нижче реконструкціях-перекладах цей прийом відтворено використанням в кінці рядка повних форм прикметників («Виламав всі пробої булатні»), що, в свою чергу, є наслідуванням однієї з особливостей поетичної мови дум та історичних пісень.

Але слід відзначити, що віршовий рядок билини може мати в окремих випадках і гіпердактилічну клаузулу (з

наголосом на четвертому від кінця складі), а доволі часто й жіночу (з наголосом на другому складі від кінця). За обсягом билини найбільші серед усіх жанрів епічної слов'янської пісенності, а серед билин найдовші так звані контаміновані, тобто з'єднані з кількох пісень про того ж богатиря. Але процес циклізації цим і обмежився, розвиток билинного жанру припинився ще в давній Русі, то ж до утворення таких поем, як давньогрецька «Іліада» або киргизський «Манас», справа не дійшла.

Головною ж змістовною ознакою билини, що дозволяє відрізнити її від подібного за формою епічного духовного вірша, є її герой – богатир. Його назва, що стала вже науковим терміном, є запозиченням з тюркських мов (а може і з монгольської, тоді воно з'явилося доволі пізно); йому відповідало давньоруське слово «хоробръ», що в джерелах збереглося у церковнослов'янській формі «храбръ». Кожний з богатирів виступає водночас і як людина із власним характером і долею, і як істота надлюдська, бо має риси героя міфу: наодинці б'ється з ворожим військом, перемагає чудовиськ, а коли втамовує спрагу, то чарою «в півтора відра». При цьому кожен з них є персонажем не однієї окремої билини, а билинного епосу в цілому, бо може виступати як головний герой кількох билин, а згадку про нього билинний співець міг вставити до кожної.

Ще з праць позаминулого століття йде поділ билин на дві групи – про богатирів «старіших» і про богатирів «молодших». До «старіших» звичайно відносять Святогора, Вольха Всеславича, Миколу Селяниновича, бо в їх постажах найяскравіші риси істот міфічних, напівбогів, важливо також, що оповіді про них не пов'язані з князем Володимиром та його двором. До «молодших» зараховують Іллю, Добриню, Альошу Поповича, Солов'я Будимировича, Дюка Степановича, Сухана, Чурилу Пленковича та ін. Усі

вони служать великому князю Володимирові Красному Сонечку, всі ближчі до реалій давньоруської історії. Названий серед них першим Ілля Муромець є ніби перехідною ланкою від богатирів «старіших» до «молодших», таке його сприймання співцями підкреслюється і сюжетом билини, в якій Святогор перед смертю передає частину своєї сили Іллі. Водночас саме Добрині епічні співці довірили найархаїчніший подвиг – перемогу над міфічним Змієм. Тому можна погодитися з тими вченими, котрі вбачають у Добрині постать архаїчнішу за Іллю.

Богатирі живуть у своєрідному «епічному світі», де вічно править сонечко Володимир, князь стольно-київський, у пишному палаці котрого вічно продовжується банкет, що з нього богатирі виїздять на свої подвиги. Художній час билини характеризується не лише такою замкненістю, а й певною відокремленістю від часу, в котрому живе слухач: час билин чітко сприймався як дуже давній, а їх персонажі і події, що в них змальовуються, – як такі, що залишилися в далекому минулому вітчизняної історії. Водночас спроби пов'язати сюжети героїчних билин з конкретним подіями історії Київської Русі, а богатирів – з її реальним історичними діячами тієї доби поки що не привели до загально-визнаних результатів. Натомість більшість билинних сюжетів – міжнародні, такі, що їх знаходимо і в епосах інших народів: «бій батька з невпізнаним ним сином», «двобій з чудовиськом», «несправедливе ув'язнення богатира» та ін.

У композиції героїчної билини діє закономірність, відкрита в 20-ті роки відомим російським філологом О.П.Скафтимовим: героїчну билину побудовано таким чином, щоб досягти естетичного ефекту здивування подвигом героя-богатира. Для цього перед двобоєм сила його майбутнього противника завжди перебільшується, а сила

богатиря завжди применшується. На початку билини звучать зловісні для богатиря провісті та віщування, які ніколи не здійснюються. Взагалі слухач має недооцінити богатиря на початку оповіді, що необхідно «для його більшого тріумфу надалі» [199, с. 258].

Завдання реконструкції епічного «українського репертуару княжої і переходнової доби» ще в 20-ті рр. поставив перед собою М. С. Грушевський і виконав його в своїй «Історії української літератури» (т. 4, кн. 1). Зроблене видатним істориком і культурологом необхідно переглянути, виходячи з сучасного стану дослідження билин і світового епосознавства. Виникає можливість піти далі, спробувавши реконструювати ту версію билинного епосу, що побутувала в Україні XV–XVII ст., і крім складу сюжетів, відтворити гіпотетичний архетип (сюжетна схема, топоніми, імена та характеристики персонажів і деякі стилістичні конструкції) кожної окремої билини.

Цим сучасна наука в реконструкції й мала б обмежитися, хіба що додавши до цього кістяка ще й перелік слів, якими міг користуватися український виконавець билин у перші «післякиївські» століття історії України. Справа в тому, що усний твір існує лише у вигляді варіантів, тобто конкретних текстів, що звучать при його виконанні. Вчений-фольклорист не має в своєму розпорядженні таких варіантів певної української билини, тому він може спробувати відтворити тільки якусь її абстракцію, загальне уявлення про неї. Цю доволі трудомістку операцію фольклорист здійснює на матеріалі, головним чином, російських варіантів билини, виходячи з ідеї, що вони походять від спільної праформи з українськими.

Зрозуміло, що таке відтворення, залишаючися вельми здогадним, аж ніяк не може задовольнити юного читача, котрого цікавлять не дискусійні моменти реконструкції, а

живе звучання давнього твору. Іншими словами, читачеві потрібно щось на кшталт запису варіанта давньоукраїнської билини. І він може отримати такий текст, якщо фольклорист-«реставратор» на якийсь час відмовиться від суворих принципів своєї науки і запропонує читачеві взяти участь у ... грі.

Головне правило цієї гри: фольклорист уявлятиме себе давньоукраїнським билинним співцем, а читач – його слухачем. Гра наша більш наукова, ніж це може здатися. Справа в тому, що епосознавці (П. М. Рибніков, М. Перрі, Ф. М. Колесса, А. Б. Лорд, Б. М. Путілов, Дж. М. Фоулі та ін.) ретельно дослідили процес творчості епічного співця. Виявилось, що він багато разів прослуховує пісню від різних співців (іноді від обраного ним співця-вчителя), поки не запам'ятає основний перебіг подій, або те, що американський фольклорист Дж. М. Фоулі називає «сюжетним типом». За правилами пропонованої гри «реставратор» може використати на цьому її етапі отриману ним за допомогою зазначеної вище процедури схему сюжету билини. Далі, співець закладає до своєї пам'яті фрагменти тексту, що повторюються в різних билинах в тих самих ситуаціях – «постійні місця» або «теми» (з вільною словесною формою) та «формули» (з метрично закріпленим постійним словесним складом). Ці стабільні елементи билин наш «реставратор» буде відтворювати так само, як і схему сюжету, але матеріал візьме ширший: деякі давньоруські епічні формули використав автор «Слова о полку Ігоревім», вони відбилися у розповіді Короткого Київського літопису про битву 1513 р. під Оршею, в думках тощо. Проміжки між готовими задалегідь уривками твору співець заповнював, частково пригадуючи, як викладав ці місця співець-попередник або вчитель, частково імпровізуючи на свій вже розсуд. Вченому-«реставраторові» доведеться наслідувати

й у тому билинного співця, знаходячи зразки, видима річ, у відомих нам текстах билин.

Ясно, що при цьому фольклорист отримує право полишити за межами пропонованого ним «варіанта», по-перше, деталі суто російського походження, по-друге, анахронізми, що надто вже впадають у вічі, як от: князь-волхв, перетворившись горностаєм, «у того ружья ведь у огненного Кременья и шомпопы повыдергал», або Ілля дивиться на татар «в трубочку подзорную».

Щоб обґрунтувати доцільність цієї операції, пригадаємо наведені вище спостереження О. Ф. Гільфердинга. Вони є важливим свідченням на користь думки, що билини в перших наукових записах, зроблених у середині ХІХ ст. від російських селян, бідних мешканців глухих «ведмежих кутків», за змістом і формою суттєво не відрізнялися від епічних пісень Х–ХІІІ ст. А тоді їх варіанти, що звучали в Україні за кілька сторіч перед тим, мали бути ще ближчі до пісень давньокиївських часів.

3.4. Editio. Принципи видання фольклорних текстів

Молодий фольклорист повинен оволодіти основними принципами фольклористичної едиції, котрі дозволять йому самостійно оцінити вправність видання текстів у згаданих антологіях, поставитися до своєї праці з ними осмислено та критично. Принципи видання окремого запису, зробленого самим видавцем його або щасливо знайденого в архіві (а на таку публікацію зважиться й студент), мають бути ті самі, що й при виданні великих збірників, антологій, «зводів».

Видання (або едиція) тексту є науковою реалізацією, унаочненням і оприлюдненням результатів текстологічно-

го дослідження.

Якщо термінологія фольклористичної текстології не є поки що усталеною та існує певний різнобій у розумінні фахівцями її методики та можливостей, то принципи видання в нашій науці давно вже стали загальноприйнятими й недодержання їх сучасними видавцями сигналізує про непрофесійність тих фольклористів, котрі готували відповідні тексти до друку.

Перший такий принцип впливає із специфіки твору у фольклорі. Якщо твір існує лише як певний інваріант (див.: 1.5), то й видаватися мають тексти варіантів. У науковому академічному виданні – по можливості всі записані варіанти, у популярній антології – якийсь один із них, а саме той, що найкраще, на думку її укладача, репрезентує твір. Проте не можна складати до купи «кращі» фрагменти з текстів різних варіантів! Цей прийом у фольклористичному виданні є забороненим.

Усі виправлення, кон'єктури у виданні мають стосуватися лише тексту запису; викривлення, помилки, лакуни в тексті науково відтвореного дослідником варіанта виконання він зазначає та розглядає в примітках (коментарі); там само, а також у спеціальному дослідженні – місце для різноманітних реконструкцій. Усі кон'єктури при друкарському наборі тексту вирізняють шрифтом, а в підрядкових примітках наводять виправлене місце таким, яким воно читається в записі. Лакуни з міркувань морально-етичних (коли вони взагалі потрібні в науковому виданні) мають бути зроблені таким чином, щоб зберегти для читача інформацію про точний обсяг пропущеного фрагмента (звичайно ставлять стільки крапок, скільки випущено літер) і про загальний його зміст.

Принципово важлива й проблема відтворення мовної форми тексту. Зрозуміло, що можливий ступінь повноти

такого відтворення залежить насамперед від ступеня відбиття мовної форми в самому записі. З іншого ж боку, і видавець мусить зважати на читацьку аудиторію, для котрої призначено книгу. У виданні науковому ідеальною буде фонетична транскрипція, а в призначеному для дітей ми змушені йти на наближення до норм літературної мови. В. Я. Пропп справедливо зазначав, що «нівелювання особливостей народного або місцевого мовлення в галузі морфології, лексики, фразеології і т.п. є неприпустиме явище при виданні фольклорних текстів» [79, с. 205]. До цього треба тільки додати, що в науковому виданні не дозволяється мовне спрощення й на фонетичному рівні.

З цього погляду є неприпустимими переклади з давньоруської літописних оповідань ПВЛ, як надрукував їх О. І. Дей у впорядкованому ним розділі антології «Легенди і перекази» (1985) академічної серії «Усна народна творчість», та ще перемержувавши їх записами XIX–XX ст. Коли це видання наукове, його читач зрозуміє й давньоруську мову, коли ж воно розраховане на широкого читача, то такий до приміток не має звички заглядати, то ж може уявити собі, що то все сучасною українською мовою й розповідалося.

Подібні ж вимоги висуває наша наука й до відтворення у виданні позамовних знаків, що складають фольклорний текст. Нотний запис публікується в тому вигляді, в якому був записаний збирачем, усі зауваження і – у разі необхідності – кон'єктури до нього друкуються в примітках. Час уже й нам додавати, як це робиться в інших країнах, до фольклорних видань компакт-диск із записами зразків автентичного народного співу та оповіді. Вони – разом із світлинами, репродукціями картин, гравюр і малюнків, що зображають акти виконання, ритуали, виконавців і збирачів – хоча й схематично, але все ж таки трохи відтворюють синтетичність фольклору, роблять природнішим

сприймання читачем видання його текстів. На жаль, зовсім аскетично з цього боку виглядають томи академічної серії «Українська народна творчість», хоча в її проекті й було закладено репродукування широкого іконографічного матеріалу та навіть «фотокопій найвидатніших записів, титульних сторінок видань і т. п.» [200, с. 15].

Уже з частого згадування в цьому підрозділі коментарю (приміток) можна зрозуміти, яким важливим є місце його в загальній структурі видання фольклорних текстів. Але ось у вже згаданій антології «Легенди і перекази» А. Л. Іоніди коментує текст «Баба-плаха»: «Зап. в кінці XIX – на поч. XX ст. ЦНБ, ф. I.5113, арк. 9–10. Переказ подаємо в скороченому вигляді» (с. 370). Чий це фонд? Чому саме «в скороченому вигляді»? Що скорочено? Чому взагалі оповідь, у надрукованому тексті котрої немає жодного топоніма, віднесено до розділу «Топонімічні та гідронімічні легенди»? На ці запитання читач не знаходить відповіді, хоч згадати бодай те, що ця «баба», під котрою рубали голови, знаходилася в Суботові, було б не важко.

В ідеалі ж (в інших країнах не раз уже реалізованому), коли твір друкується в одному варіанті, коментар починають з короткої характеристики самого твору, викладу історії його вивчення, переліку відомих видавцям варіантів (друкованих і рукописних) та загального текстологічного їхнього огляду. Далі вказують: архівний шифр варіанта, що друкується, і відомості про першу публікацію; коли, де, від кого та хто записав; загальна характеристика ідейно-естетичних особливостей варіанта, його відмінності від інших і місце в усній традиції твору; коментар до важких для сучасного читача місць; нотний запис (коли він є) і коментар до нього музикознавця; місце зберігання технічного запису (коли він є) та його шифр. Коли друкуються кілька варіантів, кожний з них коментується за цією ж

схемою окремо.

Видання має завершуватися покажчиками (або індексами) – іменними (науковців, інформантів, персонажів), географічним, шифрів рукописів. Як і за коментарі, за покажчики треба боротися з редакційними працівниками та спонсорами, адже набагато збільшуючи інформаційну потужність видання, вони тим самим підвищують його наукову й культурну цінність. Корисно також подати списки скорочень друківаних джерел і назв рукописних сховищ. У виданні популярному не викликатиме заперечень словник малозрозумілих діалектизмів. Не будемо тільки при цьому вважати читача за неука й давати такі пояснення, як московський фольклорист В. М. Сідельников слову «лук»: «пружна ломака, що стягується тятивою, для пускання стріл» [201].

Хоч як це не парадоксально, текстологічна невправність видавця популярних антологій шкідливіша, аніж помилки в наукових виданнях фольклору. Фахівець критично оцінить і буде спроможний використати у своїй роботі навіть невадале наукове видання. Коли ж сотнями тисяч примірників та ще й для школярів видаються антології з елементарними текстологічними помилками (включення творів нефольклорних, невідповідність текстів жанровим критеріям, літературна обробка, малокваліфіковані та ще й переписані в таких самих попередників коментарі), вони не лише дискредитують вітчизняну фольклористику, а й завдають національній «екології культури» руйнацію, майбутні наслідки якої важко навіть передбачити.

ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки. При науковому виданні фольклорного тексту ...

1. ... дозволяється спрощувати всі його мовні форми.
2. ... можна спрощувати лише синтаксичні конструкції.
3. ... можна наближати до літературної норми його лексику та морфологію.
4. ... не дозволяється спрощувати жодних мовних норм.
5. ... дозволяється спрощувати лише фонетичні особливості.

Відмінникові. Прочитайте початок тексту та примітку до нього. Чи фольклорний він?

«Житомир

На березі Тетерева – наш білий Житомир. Тихо в місті на світанку, мир навколо, спокій. Та це тільки так здається – місто кипить у праці.

Понад тисячу весен славних стрічає Житомир...

Ще за руських князів Аскольда і Дира був при дворі порадником старенький дідусь. <...>

Зап. В. Хомик. *Ж о в т е н ь*, 1965, № 8, с. 138» (Легенди..., с. 94, 369).

ЛІТЕРАТУРА

1. Gennepe, A. van. Le folklore. Paris, 1924.
2. Krzyżanowski, J. Folklore // Słownik folkloru polskiego. Warszawa, 1965.
3. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend / ed. M. Leach. New York, 1949. T. 1.
4. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
5. Jason, H. Literature, Letters, Verbal Texts: What Is It that We Are Dealing with? // Fabula. 1992. В. 33.
6. Динеков, П. Български фолклор. София, 1980. Ч. 1.
7. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 71, 77.
8. Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора / пер. Т. В. Цивьян. М., 1985.
9. Цит. за: Головаха-Хікс, І. Є. Оповідач та динаміка усної прозової традиції : дис. ... канд. філол. наук. К., 1997.
10. Чистов, К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору. М. 1975.
11. Georges, R. Toward an Understanding of Story-Telling Events // JAF. 1969. Vol. 82. № 326.
12. Jech, J. Die direkte und die indirekte Kommunikation in der Folklore-Prosa // Folklore and Oral Communication / ed. M. Boskovic-Stulli. Zagreb, 1981.
13. Ong, W. J. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. Ldn., 1982.
14. Schenda, R. Orale und literarisch Kommunikationsformen im Bereich von Analphabeten und Gebildeten im 17 Jh. // Literatur und Volk im 17 Jh. / ed. W. Brukner. Wiesbaden, 1985. Bd. 2.
15. Азбелев, С. Н. Историзм былин и специфика фольклора.

- Ленинград, 1982. С. 20–21. Конкретніше дослідження семантичних механізмів використання пам'яті у фольклорі див. у праці угорського фольклориста М. Хопала: Нораї, М. Narration and Memory // Fabula. 1981. В. 22. Р. 281–289.
16. Квітка, К. В. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Квітка, К. В. Вибрані статті. К., 1986. Ч. 2.
17. Богатырев, П. Г., Якобсон, Р. О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
18. Пропп, В. Я. Специфика фольклора // Пропп, В. Я. Фольклор и действительность : избр. ст. М., 1976.
19. Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
20. Путилов, Б. Н. Вариативность в фольклоре как творческий процесс // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994.
21. Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986.
22. Веселовский, А. Миф и символ // Русский фольклор. 1979. Т. 19.
23. Франко, І. Я. Як виникають народні пісні // Франко, І. Я. Вибрані статті про народну творчість. К., 1955.
24. Хоралек, К. Лингвистика и фольклористика // Проблеми на българския фолклор : доклади и изследвания. София, 1972. Т. 1.
25. Грица, С. Й. Функція музичного елемента в співанках-хроніках // Співанки-хроніки. Новини / упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. К., 1972.
26. Гильфердинг, А. Ф. Олонецкая губерния и её народные рапсоды // Онежские былины, зап. А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873.
27. Колесса, Ф. М. Мелодії українських народних дум / підгот. С. Й. Грица. К., 1969.

28. Кирдан, Б. П. Варьирование кобзарем М. Кравченко думы «Бедная вдова и три сына // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.
29. Земцовский, И. И. О мелодической «формульности» в русском фольклоре // Русский фольклор. 1987. Т. 24.
30. Dantes, A. Texture, Text and Context // Interpreting Folklore. Blumington, 1980.
31. Грица, С. Й. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // НТЕ. 1979. № 2.
32. Грица, С. Й. Мелос української народної епіки. К., 1979.
33. Ничев, Б. Жанровете във фолклора и във литературата // Проблеми на българския фолклор. София, 1972.
34. Degh, L., Vazsonyi A. The hypothesis of multiconduit transmission in Folklore // Folklore Performance and Communications. London; Paris, 1975.
35. Хроленко, А. Т. Семантическая структура фольклорного слова // РФ. Т. 19.
36. Рикёр, П. Метафорический процесс как познание, изображение и ощущение / пер. с англ. М. М. Бурас и М. А. Кронгауза // Теория метафоры. М., 1990.
37. Грица, С. Міграції фольклору (з приводу іммігрантських пісень з Канади) // Фольклор українців поза межами України : зб. наук. статей. К., 1992.
38. Thompson, St. The Folktale. 2-nd ed. Berkeley ; Los Angelos, London, 1977.
39. Пропп, В. Я. Русская сказка. Ленинград, 1984.
40. Дунаєвська, Л. Ф. Українська народна казка. К., 1987.
41. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автомоновой. СПб., 1994.
42. Рыбаков, Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1.

43. Тамаш, Ю. Традиційна культура русинів і українців Югославії // Українська література : матеріали I конгресу МАУ /за ред О. Мишанича. К., 1995.
44. Фольклор українців поза межами України. Збірник наукових статей /за ред. Н. С. Шумади. К., 1992.
45. Динчев, К. Българският фолклор в локално-регионалното му разнообразие (наблюдения и насоки). София, 1992.
46. Перетц, В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Петербург, 1922.
47. Націоналізм. Антологія / урядн. О. Проценко, В. Лісовий. К., 2000.
48. Перетц, В. Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник. 1930. Кн. 9.
49. Гусев, В. Е. Философские труды В. И. Ленина и теоретическое изучение фольклора // Ленинское наследие и изучение фольклора / отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1970.
50. Дей, О. І. Легенди і перекази // Легенди і перекази / урядкув. та приміт. А. Л. Іоніди ; вступ. ст. О. І. Дея. К., 1985.
51. Аверинцев, С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии /отв. ред. С. С. Аверинцев. М., 1979.
52. Огієнко, І. І. Українська церква. Нариси з історії української православної церкви : у 2 т. К., 1993. Т. 1–2.
53. Лозко, Г. Українське язичництво. К., 1994.
54. Панофский, Э. Готическая архитектура и схоластика / пер. с англ. А. Н. Панасьева // Богословие в культуре средневековья / отв. ред. О. Леонид Лутковский. К., 1992. С. 57.
55. Конрад, Н. И. Об эпохе Возрождения // Конрад, Н. И. Запад и Восток. 2-е изд., испр. и доп. М., 1972.

56. Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. М., 1987.
57. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
58. Брагинская, Н. В. Об авторе и книге // Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. М. 1987.
59. Чижевський, Д. Нариси з історії філософії України. 2-е вид. Мюнхен, 1983.
60. Леви-Строс, К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. М., 1994.
61. Сковорода, Г. Повне збір. тв. : у 2 т. К., 1973. Т. 1. С. 218.
62. Росовецький, С. Шевченкова «Марія», православна традиція і протестантська бібліїстика першої половини ХІХ ст. // Тарас Шевченко і національно-визвольні змагання українського народу. Зб. матеріалів міжнародної наук. конференції. К., 1998.
63. Одарченко, П. Мати в українському фольклорі // Одарченко, П. Українська література. Зб. вибр. ст. К., 1995.
64. Прицак, О. Історіософія Михайла Грушевського // Грушевський, М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. К., 1991. Т. 1. С. LVII–LX.
65. Українці : Народні вірування, повір'я, демонологія / упорядкув. А. П. Пономарьова та ін. 2-е вид. К., 1992.
66. Леви-Строс, К. Структурная антропология. М., 1985.
67. Украинский народ в его прошлом и настоящем / под ред. Ф. К. Волкова, М. С. Грушевского, М. И. Ковалевского и др. СПб., 1916. Т. 1–2.
68. Вовк, Хв. Студії з української етнографії та антропології. К., 1995.
69. Высоцкий, С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. К., 1966.
70. Німчук, В. В. Давньокиївські написи – пам'ятки літератури ХІ–ХІІ ст. // Писемність Київської Русі і становлення української літератури : зб. наук. праць. К., 1988.

71. Повість врем'яних літ : літопис (за Іпатським списком) / пер., післямова, комент. В. В. Яременка. К., 1990. С. 462.
72. Рыбаков Б. А. Древняя Русь : Сказания. Былины. Летописи. М., 1963.
73. Цитую, змінивши дещо пунктуацію, за: Величковський, Іван. Твори / підгот. тексту та комент. В. П. Колосової та В. І. Кречотня. К., 1972.
74. Зіновіїв, Климентій. Вірші. Приповіді посполиті / підгот. тексту І. П. Чепиги. К., 1971.
75. Записки о Южной Руси : в 2 т. / изд. П. Кулиш. СПб., 1856–1857. Т. 1–2.
76. З неопублікованих і маловідомих праць О. О. Потебні // Олександр Опанасович Потебня. Ювілейний збірник до 150-річчя з дня народження. К., 1962.
77. Українські пісні, видані М. Максимовичем / Фотокопія з видання 1827 р. / Підгот. вид. і розвідка П. М. Попова. – К., 1962.
78. Березовський І. П. Принципи видання казкового епосу в багатотомній серії «Українська народна творчість» // IX Міжнародний з'їзд славістів. Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів. Доповіді. – К., 1983.
79. Пропп В. Я. Текстологическое редактирование записей фольклора // РФ. – 1956. – Т. 1.
80. Назаренко М. Поховання на могилі (Шевченко, якого знали). К, 2006.
81. Бріцина О. Українська усна традиційна проза. Питання текстології та виконавства. К., 2007.
82. Галицько-руські народні анекдоти / Зібрав В. Гнатюк. У Львові, 1899 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія НТШ. Т. 6).
83. Гнатюк, В. М. Українська народна словесність. (У справі записів українського етнографічного матеріалу) // Гнатюк, В. М. Вибрані статті про народну творчість. К., 1966.

84. Лавров Ф. И. Посібник записувача народної поетичної творчості. К., 1957.
85. Лавров Ф. И. Против нигилистического отношения к современному поэтическому творчеству. (В порядке об-суждения) // РФ. 1962. Т. 7.
86. Квитка, К. В. Избранные труды : в 2 т. М., 1971. Т. 1.
87. Коккьяра, Дж. История фольклористики в Европе / пер. с итал. М., 1960.
88. Лобода, А. Українська етнографія після Жовтня // Про-летарська правда. 1927. № 211 (30.X).
89. Квітка, К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. К., 1924.
90. Никифоров, А. И. К вопросу о задачах и методах науч-ного собирания произведений устной народной словесно-сти // Изв. РГО. 1928. Т. 60. Вып. 1.
91. Arvidson, A. Symposium on Oral Narration. Umea, May 25, 1992 // NIF Newsletter. Turku, 1992. № 2.
92. Коляда Г. И. Работа Ивана Федорова над текстами Апо-стола и Часовника и вопрос о его уходе в Литву // ТОДРЛ. 1961. Т. 17.
93. Голенченко Г. Я. Русские первопечатники и Симон Будный // Книга. Исслед. и материалы. – М., 1968. – Сбор-ник X.
94. Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. – М., 1981.
95. Древне-английская поэзия / Издание подгот. О. А. Смирнитская, В. Г. Тихомиров. – М., 1982.
96. Нестор. Русские летописи на древнеславянском языке, сличенные, переведенные и объясненные А. Шлецером. Спб., 1809.
97. Owen Jarus. Mummy Mask May Reveal Oldest Known Gospel // LiveScience. January 18, 2015.
98. Bédier Ch. J. Tradition manuscrite du “Lai de L’ombre”.

- Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes // Romania. 1928. T. 54.
99. Перетц В. Н. К истории малорусского литературного стиха // Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. – СПб., 1902. – Т. 3.
100. Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники / Корректированное издание на правах рукописи. – К., 1914.
101. Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. – Петербург, 1922.
102. Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. М., 2010.
103. Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. – Ленинград: Наука, Ленингр. отделение, 1969.
104. Робинсон М. А., Сазонова Л. И. О судьбе гуманитарной науки в 20-е годы по письмам В. Н. Перетца М. Н. Сперанскому // ТОДРЛ. – 1993. – Т. 48.
105. Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X–XVII веков / Изд. 2-е, испр. и доп. – Ленинград, 1983. – С. 125.
106. Pasquali G. Storia della tradizione e critica del testo. Seconda edizione con nuova prefazione e aggiunta di tre appendici. Firenze, 1952.
107. Боброва Е.И. Вопросы текстологии в современной итальянской науке // ТОДРЛ. – 1961. – Т. 17.
108. Daniil Zatočnik. Slovo i Molenie. Firenze, 1977.
109. Picchio, R. La letteratura russa antica. Sansoni, 1968.
110. Пиккио Р. История древнерусской литературы. М., 2002.

111. Daniil egumeno, *Itinerario in Terra santa*, introduzione, traduzione e note a cura di M. Garzaniti. Roma, 1991.
112. Росовецкий С. К. «Хождение игумена Даниила» в исследовании итальянского слависта // *Православие и культура*. 1996. № 1.
113. Picchio, R. *Questione della lingua e Slavia Cirillometodiana* // *Studi sulla questione della lingua presso gli slavi*. Roma. 1972. P. 13–16.
114. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с франц. Г. К. Косикова // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987.
115. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Підгот. С. Й. Грица. К., 1969.
116. Лорд, А. Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона ; послесл. Б. Н. Путилова, Статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера. М., 1994. С. 15.
117. Ухов, П. Д. Атрибуции русских былин. М., 1970.
118. Колесса, Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса, Ф. М. *Музикознавчі праці* / підгот. до друку С. Й. Грица. К., 1970. С. 319.
119. Колесса, Ф. *Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум* // ЗНШТ. 1937. Т. 155. *Праці філологічної секції*. С. 29–67.
120. Lord, A. B. *The Singer of Tales*. Cambridge (Massachusetts), 1960.
121. Lord, A. B. *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos* // *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1951. Vol. 89.
122. Кирдан Б. *Украинские народные думы* / издание подг. Б. П. Кирдан. М. 1972. С. 176.
123. Magoun, F. P. *The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-*

- Saxon Poetry // *Neophilologische Mitteilungen*. 1955. Vol. 56. № 3–44;
124. Гринцер, П. А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // *Памятники книжного эпоса : стиль и типологические особенности*. М., 1978.
125. Фоули, Д. М. Усна теорія: підхід до студій в царині усної традиції // *Усна епіка: етнічні традиції та виконавство*. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. Київ, 8–14 вересня 1997 р. – К, 1997. – Ч. 2.
126. Arend, A. *Die Typischen Scenen bei Homer*. Berlin, 1933.
127. Fry, D. K. *Old English Formulaic Themes and Type-Scenes* // *Neophilologus*. 1968. Vol. 52.
128. Haymes, E. R. *A Bibliography of Studies Relating to Perry's and Lord's Oral Theory*. Cambridge (Massachusetts), 1973 (Publications of the Milman Perry Collection. Documentation and Planning Series. № 1).
129. Jacobson, R. *Closing Statement: Linguistic and Poetic // Style in Language* / ed. by Th. A. Sebeok. New York; London, 1960.
130. Якобсон, Р. Лінгвістика і поетика // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / 2-е вид., доп.* За ред. М. Зубрицької. – Л., 2002.
131. Sebeok, Th. *Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet* // *Style in Language*. 1960.
132. Статистичні параметри стилів. К., 1967..
133. Sebeok, Th., A. Zeps, V. *Analysis of Structured Content with Application of Electronic Computer Research in Psycholinguistics* // *Style in Language*. P. 236.
134. Гаспаров, М. Л. *Русский былинный стих* // *Исследования по теории стиха* / отв. ред. В. Е. Хорошилов. М., 1978.

135. Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Ленинград, 1928.
136. Вопросы текстологии. Сб. статей. М., 1957.
137. Текстология произведений советской литературы. Вопросы текстологии. Вып. 4. М., 1967.
138. Рейсер С. А. Основы текстологии. Изд. 2. Ленинград, 1978.
139. Чудакова М. О. Рукопись и книга. Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей. Книга для учителя. М., 1986.
140. Пиксанов Н. К. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. (Принципы и методы) // Искусство. 1923. № 1.
141. Лихачов Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
142. Данти А. О «Задонщине» и о филологии. Ответ Д. С. Лихачеву. — В кн.: Источниковедение литературы Древней Руси. Ленинград, 1980.
143. Kristeva J. Bakhtin, le mot, le dialogue, et le roman // Kristeva J. Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse. — Paris, 1969.
144. Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975.
145. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. — М., 1996.
146. Riffaterre M. La trace de l'intertexte // La Pensée. — 1980. — Octobre.
147. Mitosek Zofia. Teorie badań literackich. — Warszawa, 1998.
148. Balbus Stanisław. Intertekstualność a proces historycznoliteracki. — Kraków, 1990.
149. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. — Paris, 1982.

150. Nycz Ryszard. *Textowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* – Warszawa, 1995.
151. Веселовский А. Н. *Разыскания в области русского духовного стиха.* XI. – СПб., 1989.
152. Хализев В. Е. *Теория литературы: Учебник / 3-е изд., испр. и доп.* – М., 2002.
153. Томашевский Б. В. *Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова.* – М.; Пг., 1923.
154. Гаспаров М. Л. *Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия АН РФ. Серия литературы и языка.* – 2002. – Т. 61. – № 4. – С. 3–9.
155. Смирнов И. П. *Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака.* СПб., 1995.
156. Кузьмина Н. А. *Интертекст и его роль в процессах функционирования поэтического языка.* – Екатеринбург-Омск, 1999.
157. Росовецький С. *Авторемінісценції // Шевченківська енциклопедія. Робочий зошит А.* – К., 2004. – С. 45–49.
158. Гаспаров М. *Парафраз и интертексты. (Выступление на Лотмановском конгрессе 2004 г.). Из Интернета.*
159. Sławiński J. *Intertekstualność // Głowiński M. та ін. Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego.* – Wrocław; Warszawa; Kraków, 2002.
160. Храпченко М. Б. *Художественное творчество, действительность, человек.* – М., 1976.
161. Верли М. *Общее литературоведение / Пер. с нем. В. Н. Иевлевой.* – М., 1957.
162. Jenny L. *Strategia formy / Przekł. K. i J. Faliccy // Pamiętnik Literacki.* – 1988. – Z. 1.
163. Фомичев С. А. *Басня Крылова «Волк на псарне» и её литературный источник // Сравнительное изучение лите-*

ратур / Сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева. – Ленинград, 1976.

164. Див.: Дег, Л. У центрі уваги митець: творення та виконання традиційних казок // *Усна епіка...* Ч. 1. С. 87.

165. Dorson, R. M. A Historical Theory for American Folklore // *Handbook of American Folklore* / ed. by Richard M. Dorson. With an Introduction by W. Edson Richmond. Bloomington. 1983.

166. Bauman, R. The Field Study of Folklore in Context // *Handbook of American Folklore*. P. 362–368.

167. Головаха, І. Аудиторія як складова комунікативної події (до проблеми функціонування усних прозових текстів у сучасному фольклорному осередку) // *Усна епіка...* Ч. 1. С. 68–69.

168. Генетическая критика во Франции: Антология /вступ. ст., словарь Е. Е. Дмитриевой. М., 1999.

169. Топоров, В. Н. Модель мира // *Мифы народов мира: Энциклопедия*. М., 1992. Т. 2.

170. Бріцина, О. Усна теорія і текстологічне дослідження української прозової традиції // *Усна епіка : Етнічні традиції та виконавство : матеріали Міжнар. наук. конф., присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда*. К., 1997. Ч. 1. А–Л.

171. Левинтон, Г. А. «Интертекст» в фольклоре // *Folklore in 2000. Voces amicorum Guilhelmo Voigt sexagenario*. Budapest, 2000.

172. Honko, L. The Quest For Oral Text: the Third Vave? // *FF Network for the Folklore Fellows*. 1996. № 12. June.

173. Юзвенко, В. А. Взаємозв'язок фольклорних жанрів у їхньому історичному розвитку // *Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору* / за ред. В. А. Юзвенко. К., 1973.

174. [Іваницький А. І.] Коментарі та примітки до стат-

- ті «Про наспіви українських лівобережних купальських пісень» // Квітка, К. В. Вибрані статті. К., 1985. Ч. 1.
175. Костомаров, Н. Историческое значение южно-русского песенного творчества // Беседа. 1872. № 12. С. 36–37.
176. Гегель Г. В. Эстетика: В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3.
177. Русалка Дністрова. (Фотокопія з видання 1837 р.). – К., 1972.
178. Костомаров Н. И. Славянская мифология // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994.
179. Плісецький М. Українські народні думи: Сюжети і образи. – К., 1994.
180. Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников. (Место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ. – 1979. – Т. 34.
181. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. – Ленинград, 1973.
182. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Фахове ред. і передмова М.К.Наєнка. Тернопіль, 1994..
183. Dorson R. Folklore and fakelore // American Mercury. – 1950. – №. 70. – P. 335–343
184. Dorson R. Fakelore // Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung / Herausgegeben von Kurt Ranke. – Berlin, New York, 1987. – В. 4.
185. Stanonik M. Literary Folklorism // Fabula. – 1996. – В. 37.
186. Скрипка В. З пісні слова не викинеш? // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 69–70;
187. Кондуфор Ю. Ю. Советская Украина в братском союзе народов СССР // IX Міжнародний з'їзд славістів. Історія, культура, фольклор і етнографія слов'янських на-

- родів. Доповіді. – К., 1983.
188. Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов / Под. ред. П. Г. Богатырева. – М., 1956.
189. Рильський М. Література і народна творчість. – К., 1958.
190. Словарь української мови / Упорядкував Б. Грінченко. – К., 1907. – Т. 1. – С. 105;
191. Bausinger H. Folklorismus // Enzyklopädie des Märchens. – 1984. – Bd. 4. – S. 1405–1410;
192. Trdina S. Besedna umetnost. – Ljubljana, 1965.
193. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія. – К., 1993.
- 194.: Назаревский, А. А. Из истории русско-украинских литературных связей : Старинные книжные легенды и их связи с русским и украинским фольклором. К., 1963.
195. Кононенко, Н. Диктований текст / співаний текст : техніка навчання українських співців // Усна епіка... Ч. 1.
196. Франчук, В. Ю. А. А. Потебня. М., 1986..
197. Пономаренко, Л. Маруся Чурай... а чому не Маря Чураївна? // Актуальні проблеми української лінгвістики : теорія і практика. Вип. V, 2002.
198. Казки Буковини. Казки Верховини / зап. та впоряд. М. Г. Івасюк. Ужгород, 1968.
199. Скафтымов, А. П. Поэтика и генезис былин // Минц С. И., Померанцева Э. В. Русская фольклористика : хрестоматія. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1971.
200. Основні проблеми розвитку фольклористики та етнографії в Українській РСР : проект для обговорення. К., 1958.
201. Сидельников, В. Былины Сибири. Томск, 1968.

ДОДАТКИ

Реконструкції українських билин

Волхв Всеславич

По садочку, по саду по зеленому
Та й ходила княжна Всеславівна
І на Змія на лютого із каменя скочила.
Лютий Змій той лихий обвивається
Довкола чобота зелен сап'янова
І панчішку торкає шовковую,
По стегну б'є по білому хоботом.
Ось тоді княжна й завагітніла.
На небі засяявся світлий місяць,
А в Києві народився хоробрий князь,
Молодий князь Волхв Всеславович.
Здрижала мати сира земля,
Синє море хвилею загойдалося,
До глибин морських риба занурилася,
Птаство в небо високо здійнялося,
Тури та олені за гори сховалися,
Зайці, лисиці в хащах причаїлися,
Вовки поховалися по ялинниках,
Горностаї забігли до лісу темного.
А як півтори години Волхвові скінчилося,
Мовить слово він, наче грім гримить:
«Будь здорова, судариня матінко,

Молода княжно Всеславівно!
Не сповивай мене в сповитки пурпурнії,
Не оперезуй ти мене окрайками шовковими –
Сповивай мене, рідная матінко,
У міцну бронь, у крицю булатную,
Золотий шолом хай укриє головоньку,
Біля правої руки поклади палицю,
Щоб триста пудів заважила».
А як сім років Волхвові сповнилось,
Почав різним він вчитись премудростям.
Першій Волхв навчився премудрості –
Перекидатись в ясна сокола,
Другій премудрості навчився він –
Перекидатись у вовка сірого,
Третій премудрості навчився Волхв –
Туром-золоті роги перекидатися.
А як дванадцять літ Волхвові сповнилось,
Добирати собі став дружину він.
Аж три роки дружину вишукував,
І дружину набрав семитисячну.
Поговір лихий по Русі пройшов
Аж до стольного міста до Києва:
Цар індійський усім похваляється,
Хоче стольний град за щитом узять,
Княжі тереми геть на дим пустить.
Але ж був той Волхв та й догадливий:
Враз у похід пішов із дружиною
То ж на славне те царство, на Індійськеє.
Як дружина спить, то вже Волхв не спить:
Він на сірого вовка візьме перекинетися,
Біга-скаче у лісі галявами,
Тай вже оленів, турів вистежує,
І ведмедя, і вовка не милує,

Зайцями, лисицями не гребує,
Соболь, барс є здобич улюблена –
Одяга Волхв своїх добрих молодців,
Одяга в кожушки соболинї,
Ну а барсові – для заміни їм.
Як дружина спить, то вже Волхв не спить:
Перекинеться на ясна сокола,
Б'є гусей, білих лебедів,
Навіть качки малої не милує –
Волхв поїть-годує дружину хоробрую.
Ось і став же Волхв ворожбу творить:
Перекинувся на тура-золоті роги
І побіг до царства Індійського,
Вперше він стрибнув – за версту сягнув,
Вдруге як скакнув – сліду не знайшли.
В ясна сокола перекинувся,
Прилетів аж у царство Індійськеє.
На полати він сів білокам'яні
До царя аж до того до Індійського,
І на те кришталеве віконечко.
А в полаті цар із царицею.
Промовила цариця Олена Олександрівна:
«Гой еси ти, славний царю індійський наш!
Ти збираєшся Русь завойовувать,
А про це ти не знаєш, не відасш:
Світлий місяць на небі засявся –
Народився князь хоробрий у Києві,
Цей суперник тобі наймогутніший».
Але Волхв же він-то догадливий:
В горностая він перекинувся,
Забігав до підвалів, до теремів,
Тятиву в кожнім луці понадкушував,
Гострі жала із стріл повисмикував.

Перекинувся він в ясна сокола,
І здійнявся ген по-під хмарами,
В чисте поле помчав, не спиняючись,
І спустивсь до дружини хороброї.
Позбудив своїх добрих молодців:
«Прокидайся, дружино хоробрая!
Годі спати вже, час прокинутись
І до царства йти, до Індійського!»
Стріла їх стіна білокам'яна,
Ї сторожа ще й невсипущая,
Міцна стіна білокам'яна,
Врата город має залізнії,
Гаки-засуви мідяні усі,
Підворіття – зуб лют риб'ячий,
Хитромудрі він має вирізи,
Що мурашка в них ледь протиснеться.
Тут всі молодці зажурилися.
Але був той Волхв ще догадливий –
Перекинувся сам мурашкою,
Молодців поробив теж мурашками.
Як зібралися в царстві Індійському,
Стали молодцями знов усі хоробрими.
Волхв наказ дає усім молодцям:
«То ж послухай мене, ти, дружинонька!
Розійдіться по царству Індійському,
Порубайте старих, малих усіх,
Хай на сім'я в царстві не лишиться!
Хай лише на вибір залишаться
З усього царства дівиці краснії».
Сам же Волхв на гостину аж проситься
До того до царя, до Індійського.
У палат тут двері залізнії
Та гаки-пробої булатні всі.

І говорить тут Волхв Всеславович:
«Хоч і ногу зламати, двері ж вибити!»
Навстіж двері таки відчинилися –
Він пробої зламав ті булатні.
І за руки царя взяв за білії,
Того славного царя Індійського,
На підлогу його кинув цегляную –
Залишив від царя дрібки сморідні.
І тут Волхв вже сам царем засів,
Взяв за себе Олену Олександрівну,
Молоденьку царицю Індійськую.
Та й молодці, дружина його хоробрая,
Із дівицями теж одружилися,
Стали всі враз міщани посадськії.
Молодий князь Волхв Всеславович
Кадки золота-срібла їм викатив,
А коней, корів табуном ділив,
Табуни молодцям роздав стотисячні.
Тут Волхвові славу заспівують.

Ілля і Калин-цар

Ой у стольному у місті у Києві,
У ласкавого князя Володимира
Було бенкетування – почесний стіл
Для гостей званих князів-бояр,
Для хоробрих отих святорусічів
І для сміливих полениць-дівок.
Всі на бенкеті понаїдалися,
Всі на бенкеті понапивалися,
Всі на бенкеті порозхвалювались:
Добрий молодець хвалиться силою,

Нерозумний – сестрою гарною,
Зовсім дурний – молодого жінкою,
А розумний – батьком-матір'ю.
А як був день на полудні,
А князівський стіл – у півстолу,
Мовив сонечко Володимир-князь:
«Досить вже вам хвалитися!
Стану я тепер вас обдаровувать».
Потім говорить княгиня такі слова:
«Гой єси ти, сонечко Володимире!
Всіх ти обдарував, всіх пошановував,
Не обдарував лише одного доброго молодця,
Не вшанував Іллю Муравленина».
Мовить їй Володимир-князь такі слова:
«Ой ти дурна, нерозумна Опраксіє-королевицно!
Не забув я про хороброго Іллю Муравленина.
Я обдаровую його шубою соболиною,
Що її мені прислав собака Калин-цар».
За рукав бере Ілля князівський даруночок,
Б'є по цегляній підлозі тією шубою,
Сам примовляє до шуби соболиної:
«Повелів мені Біг бити шубу цю
Об підлогу цеглянню,
Повелить мені Біг натовкти отак
І собаку царя Калина!»
Тоді князі-бояри підбігли до Володимира,
Шепочуть йому такі слова:
«Гой єси ти, наше сонечко Володимир-князь!
Усім нам твої подарунки полюбилися,
Не полюбився твій щедрий даруночок
Одному лише Іллі Муравленину.
Він брав за рукав твою шубоньку,
Бив нею о підлогу цеглянню,

Сам примовляв до твого даруночка:
«Повелів мені Біг бити шубу цю
Об підлогу цегляную,
Чи звелить мені Біг натовкти отак
Князя стольно-київського Володимира?»
Заволав тут Володимир-князь:
«Гей, князі-бояри, слуги ви мої вірнії!
Ви беріть за білі руки Іллю Муравленина,
Відведіть його на високі гори київські,
Киньте його до льоху глибокого,
Засуньте лаз ґратами залізними,
Замкніть ґрати замками німецькими,
Закидайте льох брилами дикого каменю!»
Тоді князі-бояри звеселилися,
Схопили вони хороброго Іллю Муравленина,
Відвели його на високі гори київські,
Кинули Іллю до льоху глибокого,
Засунули лаз ґратами залізними,
Замкнули ґрати замками німецькими,
Закидали льох брилами дикого каменю.
І минуло відтоді рівно три роки.
Через три роки біда сталася.
Із тієї орди далекої,
Із того ж поля чистого,
Находив собака Калин-цар
До стольного міста до Києва
З усією своєю силою поганою.
Не дійшов собака семи верст до Києва,
Зупинився Калин у Дніпра Славутича.
Зібралось з ним сили аж на сто верст
На всі на чотири сторони.
Як мати сира земля не прогнудася?
Чому вона не розсілася?

Там від пару від кінського
Не побачити світу білого,
Сонце й місяць там погаснули.
Від міцного ж духу татарського
Не можна нам, руським, живим бути.
Сидів Калин на стільці своєму ремінному,
Писав поганий грамотку,
Що прийде до славного стольного Києва,
Володимира-князя у полон візьме,
Міщан київських усіх вирубить,
А Божі церкви на дим пустить.
Призначив Калин-цар послом татарина,
Татарина зростом у три сажені,
Голова в татарина з півний казан,
Проміж пліч – коса в сажень,
Проміж очей – як калена стрілочка.
Дає Калин-цар тому татариніві грамотку.
Сідав татарин на свого добра коня,
Поїхав до славного Києва,
До ласкавого князя Володимира.
Приїхав татарин до славного Києва,
До того ж двору до князівського,
До того ж стовпа до дубового,
До того ж кільця та й до золоченого.
Зіскочив татарин з добра коня,
Коня татарин не прив'язує,
Нікому тримати не наказує.
Він до гридні біжить, не питаючись,
А у гридню вбігає, не доповідаючи,
Спасову образу поганий не молиться,
Князеві татарин не вклоняється,
Князям-боярам чолом не б'є,
Кинув грамотку на дубовий стіл

Перед ласкавим князем Володимиром.
Відступив від столу, словами вимовив:
«Володимире, княже стольно-київський!
Відавай Київ-місто цареві Калину
Без бою, без бійки кровопролитної!».
Сонечко Володимир, князь стольно-київський,
Розпечатав нашвидкуруч грамотку,
Розпечатавши, почав у неї дивитися.
Дивлячись у грамотку, він замислився.
Сів Володимир на червоний свій стілець,
Написав Калинові-царю грамотку у відповідь:
«Гой єси ти, собако царю Калине!
Дай ти мені часу та й на три роки,
На три роки та й на три місяці,
На три місяці ще й на три дні,
Щоб наварити хмельного меду солодкого
Щоб поставити столи по всьому Києву,
По всіх славних вулицях київських».
Тоді відіслав князь цю грамотку
Під місто цареві собаці Калину.
І дав цар йому часу та й на три роки,
На три роки та й на три місяці,
На три місяці ще й на три дні.
Але ж день за днем, неначе дощ дощить,
А тиждень за тижнем, як трава росте,
Рік по року, наче річка біжить.
Та як виповнилося часу три роки,
Повних три роки та ще й три місяці,
Ті три місяці ще й три дні оті,
Знов приходить Калин-цар з поля чистого.
Тут Володимир, князь стольно-київський,
Знов замислився він, князь, та й розплакався:
Хоробрих добрих молодців у Києві не лишилося,

А Калин-цар уже під стінами.
Мовить Володимир, князь стольно-київський:
«Немає тепер хороброго Іллі Муравленина!
Нікому стати за церкви Божії,
Нікому відвести біду від славного Києва,
Нікому захистити князя з княгинею».
Пожалкував тепер Володимир стольно-київський,
Що розгнівався на хоробра Іллю Муравленина,
Що посадив його до льоху глибокого,
Що зачинив його у темницю холодную
На вірну смерть на голодную.
А тепер Ілля знадобивсь йому.
Тоді говорить князеві Опраксія-королевишна:
«Гой еси ти, сонечко Володимире!
Ти поклич князів-бояр, своїх вірних слуг.
Хай підуть на високі гори київські,
Хай розкидають над льохом брили дикого каменю,
Хай відімкнуть ґрати залізнії,
Хай зазирнуть до льоху глибокого,
Хай подивляться на хороброго Іллю Муравленина:
Чи не живий він там?»
Відповідає їй сонечко Володимир-князь:
«Ой ти дурна, нерозумна Опраксіє-королевишно!
Коли зняти з твоїх пліч буйну голову,
Чи приросте вона знову?
Отак і він буде живий за три роки».
Мовить тоді Опраксія-королевишна:
«Гой еси ти, сонечко князю Володимире!
Як розгнівався ти на Іллю Муравленина,
Як засадив ти в темницю хороброго,
Тоді я, княгиня, була догадлива.
Копала я підкоп до льоху глибокого,
Наказала я до темниці холодної

Знести перини та подушки теплії,
Поїти-годувати Іллю Муравленина.
Тому живий він у льосі холодному».
Тут Володимир, князь стольно-київський,
Швиденько бере він, сонечко, золоті ключі
Та йде до льохів глибоченьких тих.
Розкидує він брили дикого каменю,
Відмикає він грати залізні –
А там Ілля Муравленин ще живий.
Сидить Ілля в льосі, не старіє він.
Під ним перини, подушки пуховії,
Ковдри йому настелено теплії,
Перед ним горить воскова свічечка,
Він сидить, читає книги Божії.
Сонечко Володимир-князь,
Він бере Іллю за руку за білую,
Виводить з льоху холодного,
Мовить він Іллі такі слова:
«Гой єси ти, Ілля Муравленине!
Прийшов під Київ злий Калин-цар
Зі своєю силою великою.
Ти оборони, Ілля, церкви Божії,
Ти заступи князя з княгинею,
Ти захисти, Ілля, люд київський!»
Тоді пішов Ілля на свій широкий двір,
Вивів із стайні свого коня доброго,
Став він, Ілля, сідлати коня свого доброго.
Він пітнички кладе на пітнички,
А на пітнички він кладе повсті,
А на повсті – сідельце коштовнеє.
Він натягував дванадцять тугих попруг,
Він тринадцяту поклав заради міцності,
Щоб добрий кінь з-під сідла не вискакнув,

Щоб Ілля із сідельця не викинув.
Попруги в нього були шовкові,
А шпеники у попруг всі булатні,
Пряжки у сідла – красна золота.
Бо булат не треться, не рветься шовк,
Красне золото не іржавіє,
А Ілля не старіє – на коні сидить.
Тоді сідає хоробрий на коня свого доброго,
Поїхав він із слава Києва
Подивитися на військо царя Калина.
Бачить, незлічена сила у поганого.
Поїхав Ілля по широкому полю по чистому,
Не зміг кінця-краю тому війську відшукать.
Тоді він погнав коня на кручу дніпровську
Подивитися на всі на чотири сторони –
Кінця-краю сили не зміг побачити.
Тоді подивився він з гори другої –
Кінця-краю нема сили поганській тій.
З'їхав Ілля з тієї гори високої,
Погнав коня по полю по чистому
Та й піднявся на третю гору високу.
Подивився з тієї гори на східну сторону –
Стоїть білий намет у полі у чистому.
Спустивсь Ілля з гори високої,
Погнав коня до того намету до білого.
У наметі дванадцять добрих молодців,
Дванадцять хоробрих святорусичів,
А серед них Іллін названий батенько,
Могутній Самсон Самійлович.
Вони сіли якраз пообідати.
Мовить до них Ілля такі слова:
«Гой еси ти, мій названий батенько,
Самсоне Самійловичу наймогутніший!

Хліб-сіль і вам, добрі молодці,
Сміливі хоробри святоруськіі!»
Мовить йому Самсон Самійлович:
«Гой єси ти, мій хрещенику улюблений!
Сідай з нами пообідати!»
Мовить їм хоробрий Ілля такі слова:
«Самсоне Самійловичу, мій названий батенько,
І ви, могутні хоробри святоруськіі!
Сідлайте ви добрих своїх коней,
Поспішайте ви до до славного Києва.
Бо під славним стольним Києвом
Стоїть собака Калин-цар.
Хоче Володимира-князя у полон взяти,
Міщан київських повирубувать,
А Божі церкви поспалювать.
Ви врятуйте люд київський,
Обороніть церкви Божії,
Заступіть ви князя Володимира
З Опраксією-королевичною, його княгинєю!»
Мовить йому Самсон Самійлович:
«Гой єси ти, мій хрещенику улюблений!
Не будемо ми коней сідлать,
Не поїдемо до славного Києва,
Не станемо ми, хоробри святоруськіі,
Берегти князя Володимира
З Опраксією-королевичною, його княгинєю.
Є у нього багато князів-бояр,
Їх він поїть, годує та обдаровує,
Ми ж від князя нічого не маємо».
Ці слова Іллі не сподобались.
Сів хоробрий на свого добра коня
Та поїхав по полю чистому
До того до війська царя Калина.

Отут його молодецький добрий кінь
Віщує йому людським голосом:
«Гой єси ти, добрий мій хазяїне,
Святоруський хоробрий молодцю!
Хочеш ти наступати на силу Калинову,
Але не побити тобі цю силу великую:
У нього, у собаки царя Калина,
Зроблено підкопи глибокіі
В чистому полі в широкому.
Як просядемо ми у підкопи глибокіі,
То з першого підкопу я, кінь, вистрибну
І тебе, Іллю, я визволю.
Та й з другого підкопу я, кінь, вистрибну
І тебе, Іллю, я вивезу.
Та якщо у третій підкіп ми провалимось,
То з підкопу я, добрий кінь, вистрибну,
А тебе, Іллю, мені не витягти.
Ти залишишся у підкопі глибокому».
Ці слова коня хороброму не сподобались,
Бере Ілля батіг у руку білуу,
Він б'є коня по крутих стегнах,
Мовить коневі такі слова:
«Гей ти, вовчий харче, трав'яний мішку!
Хіба мало я годував-поїв, доглядав тебе?
А тепер ти готовий мене зрадити,
Кинути мене в полі чистому,
У тому в підкопі глибокому!»
То не ясен сокіл гуляє по полю чистому,
Когтить, б'є гусей, білих лебедів,
Ще й сірих малих качечок не милує –
То Ілля нападає на силу царя Калина,
Він почав силу ту конем витоптувать,
Почав Ілля її списом простромлювать,

Почав хоробрий силу мечем вирубувать.
Б'є Ілля військо, як мураву косить.
В Іллі сила-міць могутня не меншає,
Він сидить на доброму коні, не старішає.
Та потрапив до підкопу він до глибокого,
Його добрий кінь з підкопу вистрибнув,
Сам вистрибнув, Іллю з підкопу визволив.
Знов напав хоробрий на силу царя Калина,
Почав військо конем витоптувать,
Почав військо списом простромлювать,
Почав хоробрий військо мечем вирубувать.
Б'є Ілля татар, як мураву косить.
У Іллі сила-міць могутня не меншає,
Їздить Ілля на коні по полю, не старішає.
Та потрапив до підкопу він до глибокого,
До ще глибшого за перший, до підступного.
Знов добрий кінь з підкопу вискочив,
Сам вистрибнув, Іллю з підкопу витягнув.
Знов напав хоробрий на силу царя Калина,
Б'є Ілля військо, як мураву косить.
В нього сила-міць могутня не меншає,
Їздить Ілля полем чистим, не старішає.
Та потрапив до підкопу він до глибокого,
До ще підступнішого, до найглибшого.
Його добрий кінь сам з підкопу вискочив,
Сам вистрибнув, Іллю з підкопу не витягнув:
Зсунувся хоробрий з добра свого коня
І залишився у підкопі у глибокому.
Тут прибігли татари поганії,
Навалилися скопом на Іллю Муравленина,
По два кайдани на ноги, на руки начіплюють,
Сирою сирицею руки назад зав'язують.
Повели Іллю по полю по чистому,

Привели до намету царського,
Поставили перед собакою царем Калином.
Мовить йому собака Калин-цар такі слова:
«Гой еси ти, богатирю Ілле Муравленине!
Як це ти, молоде щенятко нерозумнеє,
Посмів гавкати на мою на силу на великую?
Де тобі одному побити мою силу великую?
Ви розкуйте руки-ноги хороброму,
Сиру сирицю на руках порозв'язуйте».
Розкували на Іллі кайдани залізні,
Розв'язали йому руки білії.
Мовить собака Калин-цар отакі слова:
«Гой еси ти, богатирю Ілле Муравленине!
Ти сідай за мій почесний стіл,
Ти бери каптан з мого плеча царського,
Ти бери золотий скарб царський мій,
Не служи тільки князеві Володимиру,
А служи тепер мені, собаці цареві Калину».
Мовить хоробрий Ілля Муравленин отакі слова:
«А я не сяду за твій царевий стіл,
Не візьму каптану з твого плеча царського,
Не прийму скарбу твого царського,
Не буду я служити тобі, собаці Калину,
А буду я служити князеві Володимиру,
Буду захищати люд київський,
Буду боронити церкви Божії,
Не віддам поганим славного Києва».
Ці слова Калинові, як біда, прийшли,
Великою образою здавалися,
Наказав знову закувати хороброго.
Але Ілля, він же догадливий:
Вискочив він з намету в поле чистеє.
Обступили його татари з усіх боків,

Хочуть знову Іллю поневолити.
Схопив тут Ілля за ноги татарина
І почав поганим розмахувать,
Куди махне – серед сили прокладе вулицю,
Куди поверне татаринoм – провулочок,
Ще й татаринoві приказує:
«Ну й міцний же цей степовик – не ламається,
Ну й жилавий, собака, – не розривається!»
Так пройшов через всю силу царя Калина
І пробився до поля чистого.
Не було в Іллі його добра коня,
Не трапилося зброї молодецької.
Засвистав тоді Ілля свистом-посвистом,
Почув Іллю його добрий кінь у полі чистому,
Прибіг він до хороброго Іллі Муравленина.
Тоді сів Ілля на свого добра коня
Та заскочив на високу кручу дніпровськую.
Подивився з тієї гори на східну сторону –
Стоїть білий намет у полі чистому.
Тоді відпинає Ілля тугий свій лук
Від правого від стремена булатного,
Накладає калену стрілочку,
Натягає тятиву шовковеньку,
Спрямовує в намет калену стрілочку,
Примовляє Ілля такі слова:
«Полети, стрілочка, до намету до білого,
Впади, стрілочка, на мого названого батенька,
Прослизни, стрілочка, груддю його білою,
Зроби йому маленьку подряпинку.
Спить він там, відпочиває він,
А мені тут одному не впоратись».
Відпустив Ілля тятивку шовковую,
Свиснула калена стрілочка,

Влучила у білий той намет,
В того ж Самсона Самійлича,
Прослизнула грудями його білими,
Зробила лише маленьку подряпинку.
Тут хоробрий богатир Самсон Самійлович
Прокинувся від міцного сну,
Відкрив свої очі яснії:
Прослизнула стрілонька грудьми його білими,
Зробила вона маленьку подряпинку.
Мовить Самсон Самійлович такі слова:
«Прокидайтеся, добрі молодці,
Могутні хоробри святоруськії!
Сідлайте добрих своїх коней.
Я від улюбленого свого хрещеника
Отримав щойно даруночок:
Прилетіла калена стрілонька,
Прослизнула грудьми моїми білими,
Зробила маленьку подряпинку.
Коли б не хрест мій нагрудний шести пудів,
Відірвала би мені буйну голову».
Тут усі дванадять хоробрих святорусичів
Швиденько сіддали добрих своїх коней
І поїхали по полю по чистому
До тієї сили царя Калина,
Ілля з ними тринадцятим.
Стали вони бити силу татарськую,
Під меч силу пускають, кіньми витоптують,
На гострі списи настромлюють,
Останні татари бігти кинулись,
У болотах, в річках потопаючи,
Заголосили гучним голосом:
«Не дай Біг бувати під Києвом!
Не дай Біг богатирів руських нам бачити!»

То ж Ілля повернувся до Калина.
Він бере царя за руки білії,
Сам примовляє Калину:
«Вам, царям, голів не відрубують,
Не розстрілюють вас, царів, і не вішають!»
Пригнув Ілля до землі царя Калина,
Підняв вище своєї буйної голови,
Вдарив Калином об сиру землю –
Залишилися від царя дрібки сморідні.
І поїхав Ілля до славного Києва.
Ось таке в старі роки у нас діялось.

Три мандрівки та смерть Іллі

Їздив Ілля Мурамленин по полю чистому
Від молодих років і до старості.
Як постарів, засідлав свого добра коня,
Битим шляхом поїхав латинським він.
Голова у старого біла, борода сивесенька,
По білих грудях борода розстеляється,
Неначе добрі перла котяться.
Наїхав старий на шляху латир-камінь,
На камені був напис написаний:
«Добру молодцеві Іллі Мурамленину
Три шляхи лежать, три путі широкії:
Першу путь обрати – бути забитому,
Другою поїхати – одружитися,
Третьою поїхати – бути багатому».
Сидить старий на коні на доброму,
Головою киває, примовляючи:
«Скільки святою Руссю не їздив я,
А такого дива бачити не доводилось».

Та навіщо мені, старому, багатство те?
Досить мені й свого срібла-золота.
А навіщо мені, старому, женитися?
Одружитись мені – не знайти добра:
Молода жінка – то чужа радість,
А стару жінку мені брати не хочеться.
Поїду я тою доріжкою, де бути забитому».
Повернув старий добра свого коня,
Поїхав тією дорогою великою,
Наїхав на дорозі на злих розбійників,
На дорозі їх, розбійників, до п'яти сотен,
Хочуть забрати у старого добра його коня.
Сидить старий на коні на доброму,
Головою киває, примовляючи:
«Ви послухайте мене, розбійнички!
Нема за що вбивати мене, старенького.
Відбирати у мене нічого:
Маю грошей сім тисяч із собою я,
Тасьмова вуздечка в цілу тисячу,
Коване сідло у дві тисячі.
А своєму тому коню доброму
Я ціни йому, бурому, й сам не відаю:
Між вухами в коня тірони коштовнії,
Дорогоцінні самоцвітні камені –
Не для краси-джигунства молодецького,
А заради темної нічки осінньої,
Щоби бачити міг, де гуляє мій добрий кінь,
Щоб побачити його за три версти».
Мовлять йому розбійники такі слова:
«Гей ти, старий собако, сивий псе!
Забагато ти щось розп'ятакуєш».
Тоді зіскочив старий з добра свого коня,
Стягнув шапку з голови із сивої

І почав помахувати шапкою:
Куди шапкою махне – туди вулиця,
Назад відмахує – завулочок.
Отак перебив усю ватагу розбійників.
Тоді сідає старий на свого добра коня,
Повертається до латиря-каменя,
На камені напис підновлює:
«Добру молодцеві Іллі Муравленину
На бою йому смерть не написано,
Ту ж доріжку було прочищено».
Мовить старий собі такі слова:
«Слід було б і тієї доріжки розвідати,
На якій старому одружитися.
Одружитесь старому – не знайти добра:
Молода жінка – то чужа радість,
А стару жінку мені брати не хочеться».
Повернув старий добра свого коня,
Поїхав тією дорогою великою,
Наїхав на місто каміннеє.
Там стоїть церква соборная,
Соборна церква, богомольная.
Від тієї церкви богомольної,
Від тієї ж обідні полудневої
Дванадцять прекрасних дівиць ідуть,
Посередині їх йде прекрасна королевична.
Мовить королевична такі слова:
«Гой еси ти, хоробрий добрий молодцю!
Заходь до мене до мого терема високого».
Під'їхав старий до двору широкого,
Теремом назвати – так трохи більший він,
Градом назвати – так трохи менший він.
Сходить старий з добра свого коня,
Залишає його під теремом,

До золочена стовпа не прив'язує.
Входить старий до терема високого,
Підлога під старим прогинається,
Переходи під могутнім вискрипують.
Зайшов старий до світлиці світлої,
Уклін веде по-вченому:
На всі на чотири боки вклоняється.
Запрошує його королевична до столу дубового,
Їсть та п'є старий, відпочиває він
Весь той довгий день та й до вечора.
Устає з-за столу дубового,
Мовить старий отакі слова:
«Ти скажи мені, душе моя королевично,
Де твоя тепла спаленька?
Де твоє ліжко тисовеє,
Де твої перини, подушки пуховії,
Щоб відпочили мої старі кісточки?»
Привела Іллю прекрасна королевична
До своєї спаленьки до теплої,
До свого до ліжка тисового,
До своєї перини до пухової,
Сама на ліжко лягати не квапиться.
Стоїть старий у ліжка того тисового,
Головою киває, примовляючи:
«Скільки святою Руссю не їздив я,
А такого дива бачити не доводилось.
Мабуть, це ліжко підроблене!»
Схопив старий за білі руки королевичну
Та й кинув на ліжко, до стіни цегляної –
Перекинулося ліжко підроблене,
Провалилася королевична до льоху глибокого.
Тоді виходить старий на широку вуличку,
Розшукує вхід до льоху того глибокого.

Пісками жовтими був той вхід засипаний,
Колодами вхід до льоху завалений.
Піски руками відгрібає він,
Колоди ногами розпихує,
Бачить: ворота льох має залізнії,
Гаки-пробої всі булатнії.
У старого серце запалилося,
Мовить старий такі слова:
«Хоч ногу зламати, а ворота вибити!»
Навстіж залізні ворота розчинилися –
Виламав старий пробої булатнії,
Сорок царів на волю випустив,
Сорок царів та ще й сорок царевичів,
Сорок королів, сорок королевичів,
Сорок богатирів хоробрих.
Мовить їм старий такі слова:
«Ви розходьтеся, царі, по своїх ордах,
Ви ж, королі, по землях по своїх,
Ви ж, могутні богатирі, по своїх містах.
Молить Бога за Іллю Муравленина.
Коли б не я, то й голови склали би».
Тут виходить з льоху прекрасна королевична.
Із піхов меч виймає старий швидесенько,
Голівку з пліч здіймає королевичні,
Жіноче її тіло розрубє,
Розкидав шматки по полю чистому
Сірим вовкам – щоб пообідали,
Чорним воронам – щоб покаркали.
І тут сідав старий на добра коня
Та й поїхав шляхом-дорогою,
Повернувся до латиря-каменя.
А на камені підпис обновився сам:
«Старому хоробру Іллі Муравленину

Від жіночої зради смерть не писана.
І цю доріжку було прочищено.
А ось нова доріжка пролягла від Києва,
Від стольного Києва до Царгороду».
І говорить старий отакі слова:
«Добре було би й цю доріжку розвідати».
Повернув добра свого коня,
І поїхав шляхом-доріжкою,
Наїхав на дорозі пречудовий хрест.
Біля того хреста стоїть старий,
Сам головою хитає, стиха промовляючи:
«Цей хрест не є простий хрест,
Він стоїть на льосі глибокому,
А в льосі золоту-сріблу й числа нема».
Зійшов старий з коня свого доброго,
Узяв хрест у руки білії,
Знімав хрест з льоху глибокого,
Забрав знахідку з льоху – золоті скарби,
Перевіз скарби до славного Києва,
І збудував церкву соборную.
У тій церкві Ілля і скам'янів,
І донині в печерах його моці нетліннії.

ЗМІСТ

Розділ 1. НАЦІОНАЛЬНА УСНА ТРАДИЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ВИВЧЕННЯ У ТЕКСТОЛОГІЇ ФОЛЬКЛОРУ	3
1.1. Питання термінології та змісту термінів	3
1.2. Пошуки теоретичних підходів до вирішення проблеми специфіки фольклору.....	10
1.3. Деякі своєрідні риси фольклору як явища духовної культури	15
1.4. Чи існують «внутрішні» ознаки фольклору?	32
1.5. Місце українського фольклору у світовому.....	39
1.6. Структура українського фольклору і фольклор України.....	44
Розділ 2. ТЕКСТОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРУ ЯК ДОПОМІЖ- НА СПЕЦІАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА.....	48
2.1. Проблема сучасного філософського підкладу дослід- жень текстології фольклору	48
2.2. Фольклористика в її стосунках до інших наук. Внутрішня структура науки про фольклор	61
2.3. Збирання фольклору як матеріалу для текстологічних студій. Його донедавна стадія	66
2.4. Наукові та етичні засади сучасної збирацької (польо- вої) фольклористики	73
2.5. Джерелознавство фольклористики на сучасному етапі	89
2.6. Від критики тексту до «генетичної критики». · Огляд основних стратегій дослідження текстів у світовій та українській гуманітарній науці	97

2.6.1. Іван Федорович як попередник Августа Шлецера	97
2.6.2. Система критики тексту, розроблена Карлом Лахманном, її триумф і падіння.....	101
2.6.3. Питання «критики тексту» у «філологічному методі» В. М. Перетца	104
2.6.4. Італійська «нова філологія» як спадкоємниця ідей критики тексту XIX ст.....	119
2.6.5. Фольклорний текст в інтерпретації «формульної теорії»	125
2.6.6. Семіотика, аналіз рівнів тексту, лінгвістична статистика	133
2.6.7. Текстологія літератури як радянська російська версія критики тексту	138
2.6.8. Студії над інтертекстуальністю як загальна стратегія філолога.....	142
2.6.9. «Контекстуальна школа» як перехід від тексту як об'єкта вивчення до його екзистенції.....	153
2.6.10. Парадокси французької «генетичної школи»	157
Розділ 3. ТЕКСТОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ, ЇЇ ТЕРМІНИ ТА МЕТОДИ	162
3.1. Текстологія: специфічне наповнення основних її понять у фольклористиці	162
3. 2. Recensio. Установлювання тексту, його критика	169
3.2.1. Прочитання фольклорного тексту.....	169
3.2.2. У світі містифікацій та фальсифікатів.....	172
3. 2. 3. Типологія фіксацій ідентичного фольклору.....	187
3. 2. 4. Датування, локалізація, атрибуція.....	189

3.3. Emendatio. Герменевтика, кон'єктуральна критика і реконструкція	193
3. 3. 1. Фольклористична герменевтика.....	193
3. 3. 2. Кон'єктури у фольклористиці	194
3. 3. 3. Фольклористичні реконструкції.....	198
. 3.4. Editio. Принципи видання фольклорних текстів.....	211
ЛІТЕРАТУРА	217
ДОДАТКИ	232
Реконструкції українських билин	232
Волхв Всеславич	232
Ілля і Калин-цар	236
Три мандрівки та смерть Іллі	250

Навчальне видання

Росовецький Станіслав

ТЕКСТОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРУ.

Навчальній посібник

Комп'ютерна верстка С. С. Росовецького
Підписано до друку 15 листопада 2015 р. Формат
60x84x12

Обл.-вид. аркушів 10,1. Наклад 100 прим.
Замовлення № 1.

ФОП Росовецький-Гіндіч О. С

Свідоцтво Державного комітету телебачення і
радіомовлення України № 4861, серія ДК
від 10.03.2015 р.

01054 Київ-54, а/с 42

www.facebook.com.selenapress
selenapress.kiev@gmail.com